7b
84-B
12515
c.2

ART CONTEMPORAIN
KUNST VAN HEDEN

1912

6.

EUGÈNE LAERMANS

PAR

GUSTAVE VANZYPE

Rev. Allon
262

EUGÈNE LAERMANS

Exemplaire numéroté pour
Monsieur M. HUFFMANN.

N° 50

Genummerd exemplaar voor
den Heer M. HUFFMANN.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/eugnelaermans00vanz

EUGÈNE LAERMANS

D'APRÈS UN PORTRAIT PEINT PAR LUI-MÊME

EUGÈNE LAERMANS

PAR

G. VANZYPE

COLLECTION
DES ARTISTES BELGES
CONTEMPORAINS

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

1908

A Mr & Mme JOSEPH LAEREMANS

I.

Faut-il, pour faire œuvre d'art personnelle, originale et neuve, œuvre d'art portant la marque d'une individualité et celle d'un temps, faut-il, pour accomplir cette œuvre, tout renouveler et, systématiquement, s'éloigner de toute tradition, se garder de tout moyen d'expression rappelant les individualités et les temps dont on continue la tâche ?

Toutes les grandes querelles esthétiques de notre époque sont dans ce problème; elles s'agitent entre l'abandon complet du langage du passé et l'adaptation de ce langage à la vision, à la pensée, à la sensibilité d'à présent.

Il est, à notre époque, trois grandes catégories de peintres : la plus nombreuse et la moins intéressante est formée par ceux qui n'apportent rien de neuf, ni dans la facture, ni dans la pensée. Il en est une qui cherche une facture nouvelle. Il en est une autre qui veut exprimer des émotions de nuance inédite dans une langue depuis longtemps parlée, renouvelée seulement par la variété infinie que peut donner la combinaison de ses éléments.

Parmi les artistes de cette dernière catégorie, il en est encore de deux sortes : les uns expriment en une forme raffinée de l'émotion rare, accessible seulement à quelques-uns,

de l'émotion intellectuellement aristocratique, qu'ils veulent fermée à tout ce qui n'a pas subi la culture de l'élite avertie ; les autres tentent de toucher de leur émoi, par de la beauté plastique forte et familière, la sensibilité des foules d'aujourd'hui et de demain ou tout au moins de tous ceux qui, au sein de ces foules, ont des curiosités éveillées.

Ces derniers, en dépit de leur fidélité à certaines formes du passé, sont le mieux de leur temps. Ce temps, en effet, n'est point aristocratique. Toute la pensée dont il frémit formidablement, est obstinément, douloureusement tendue par la volonté de donner à tous le plus possible de tous les fruits de la terre de toutes les joies humaines, de tout le réalisable bonheur. L'art le plus conforme à l'esprit, aux aspirations, à l'idéal de la société contemporaine, et par conséquent celui qui reflète le plus fidèlement cet âge de l'humanité, s'inspire du même désir éperdu de large communion. Sans doute, l'Art ne peut jamais, sans déchoir en des concessions destructives de sa grandeur, mettre toutes ses intentions à la portée de tout le monde ; mais il peut dédier à tous ses préoccupations ; et ses exaltations peuvent s'exprimer en un langage simple, en le langage le plus généralement connu. Le discours le plus puissant est celui dont la sonorité le plus loin se prolonge. Et l'œuvre qui, en même temps, fait rêver le mandarin et trouble, même confusément, l'homme inculte, est supérieure à celle qui atteint seulement le premier, est en tous cas plus près des volontés ardentes du temps présent, de son espoir généreux, de sa religion naissante.

Notre époque a donné à l'Art une large place. Elle reconnaît que la collectivité lui doit de la sollicitude. Il accepte

Dessin pour les Fleurs du Mal

cette sollicitude et revendique le respect. C'est reconnaître qu'il n'est point seulement une source de jouissances égoïstes pour quelques-uns, que son rôle n'est pas seulement d'apporter un peu de volupté à une élite restreinte en des œuvres énigmatiques volontairement fermées au plus grand nombre.

Sans doute, c'est toujours une élite que l'Art atteint. Son émotion, sa pensée ne sont jamais accessibles à tous. Mais doit-il systématiquement limiter le nombre de ceux qu'il fera frémir, en exprimant ces émotions et cette pensée en un langage compliqué et renouvelé constamment ? En ce faisant, traduira-t-il les volontés et les préoccupations de notre temps ? Il ne l'a pas fait à des âges de l'humanité où toute la conscience de celle-ci semblait enfermée en quelques hommes, où une aristocratie entretenait le rêve orgueilleux d'être seule agissante. Il le ferait en un temps où tous les efforts tendent à la diffusion des connaissances humaines, à la participation de tous au savoir et à l'action ! A cette heure-là, il s'attarderait à exprimer des choses éprouvées et comprises seulement par quelques privilégiés admis à une initiation particulière !

Le rôle de l'Art au XXe siècle n'est point là. L'Art s'adresse à tout le monde. Evidemment, tout le monde ne pénétrera pas toutes ses significations subtiles ou profondes. Mais il aura fait ce qu'il pourra en se servant d'une langue depuis longtemps connue par tous et dont les termes sont à tous familiers. M. Bergeret se sert des mêmes mots que les héros de Molière. Et personne ne songera à reprocher à M. Bergeret de n'avoir pas des idées très personnelles et très neuves. La personnalité est dans ce qu'on exprime par les

mots, dans les nuances fournies par leurs combinaisons, et non dans ces mots eux-mêmes. Chez le peintre, la personnalité n'est point dans la facture, dans l'incessant renouvellement de celle-ci, mais dans les nuances de sensibilité que par elle on traduit. Comme le discours le plus éloquent est celui qui dit le plus de pensée à l'aide des vocables les plus usuels et

Croquis

par conséquent les plus clairs, la peinture la plus expressive est celle qui fait surgir de la beauté neuve et élevée de la matière et des formes les plus familières. Cet art-là servira le plus puissamment la beauté puisqu'il élargira le cercle des hommes à elle accessibles. Et il sera le plus moderne, le plus adéquat au vouloir de notre temps, puisqu'il contribuera à multiplier les hommes frémissant d'un même émoi.

Malgré les entraînements d'une intelligence hardie, cul-

tivée, très attirée par le nouveau, Eugène Laermans est demeuré fidèle à cette conception de l'art ; il y est resté attaché tout naturellement, sans effort, sans lutte, sans raisonnement, je crois, parce qu'il lui a paru toujours, sans qu'il fallût pour cela un débat, qu'il en devait être ainsi. Un désastre a tenu l'artiste strictement enfermé dans son milieu originel : à onze ans, à la suite d'une fièvre typhoïde, il est devenu complètement sourd. Une longue conversation avec lui est impossible pour d'autres que ses proches et ses amis très intimes, et reste difficile même pour ceux-là. Tout jeune, l'artiste a donc échappé complètement à toutes les influences intellectuelles autres que celles des livres. Il n'a pas connu les camaraderies d'artistes, les longues, les fougueuses dissertations des cénacles où la jeunesse s'exalte dans l'orgueil de penser librement et où les convictions se basent sur les paradoxes adoptés pour le pittoresque imprévu de leur forme et l'audace de leur nouveauté, où, insensiblement, les esprits s'aristocratisent dans la fierté de se sentir supérieurs.

Il a échappé à cela. Même lorsqu'il était à l'Académie de Bruxelles, dans la classe de Portaels, au milieu de ses condisciples il était seul. Il ne subissait point la présence des déclamations exaltantes, des rêves de gloire dédaigneuse ; il n'entendait point les discours enflammés et méprisants à la foule incompréhensive et les dissertations subtiles sur le raffinement. Il était seul dans le silence, vivait seulement par les yeux, par ce regard ardent où couvaient une passion farouche et une raillerie énigmatique. Et quand ses camarades s'en allaient par groupes bruyants, lui partait seul vers le faubourg, vers la maison paternelle. Il allait travailler encore,

et lire, lire avidement. Mais toujours il était seul, tout seul avec l'auteur qu'il lisait. Entre eux ne s'interposait nul commentaire étranger ; ce qu'il lisait, il l'appréciait sans que nulle suggestion influençât son jugement. Du livre, il ne parlait avec personne ; sa sensibilité devant lui demeurait intacte, libre des ivresses de discussion où les enthousiasmes s'exagèrent, où les impressions se transforment.

Devant Baudelaire ou devant Taine, devant Verlaine ou Ruskin, Eugène Laermans fut toujours, sans autres influences, le fils des modestes et laborieux bourgeois flamands du faubourg de Molenbeek-Saint-Jean, ce fils différent des parents seulement par la volonté éperdue d'être un artiste, mais ayant gardé, intacts, leur bon sens calme, leur conscience claire, leur crâne et tenace et simple acceptation des liens sociaux.

A quarante ans, il vit encore dans la paisible maison de la chaussée de Gand où il est né, entre les deux êtres qui veillèrent sur son enfance : son père Jean-Joseph Laeremans, — l'artiste a fait de ce nom Laermans, — né à Bruxelles le 18 novembre 1828 ; sa mère, Catherine Wets, née à Berchem-Sainte-Agathe, le 25 décembre de la même année. Ceux-ci ont pu vieillir : ils n'ont pas changé moralement, pas plus que ne s'est modifié l'aspect patriarcal de la maison où le fils n'a point tenté d'introduire de nouvelles habitudes.

Le père et la mère sont de cette forte race brabançonne en laquelle a toujours régné le bon sens calme et qui, dans les épreuves et les résistances communes, souffertes et livrées vaillamment à travers les siècles, a puisé et maintenu une conception obscure mais vigoureuse de la solidarité, du lien nécessaire.

Pan (eau-forte)

Il y a, au fond de cette race, entretenue par le souvenir de longues luttes, une aversion railleuse pour ce qui tend à se mettre au-dessus du rôle, des obligations, du devoir de tous, pour tout ce qui rappelle les prétentions du patriciat. Si cette bourgeoisie qui descend des artisans des corporations de jadis ou des paysans qui résistèrent au seigneur, est accessible à l'ambition, cette ambition cherche à se satisfaire surtout par les dignités que la collectivité confère et qui rappellent les anciens postes de combat confiés par une démocratie inquiète aux plus courageux et aux plus vigilants. Dans ce monde-là, l'orgueil de l'effort est très vivant, la fierté d'être élu est très convoitée, mais il n'y a point de privilège d'origine ; et tous les souvenirs héroïques sont des souvenirs d'âpre bataille contre ceux qui voulurent imposer, au nom d'un tel privilège, leur autorité.

Cet esprit est encore très tenace dans cette partie surtout du pays de Bruxelles que ne peuplent point les fonctionnaires et les rentiers. Des incidents politiques relativement récents l'ont manifesté. Il y a quatorze ans seulement que la garde civique de Molenbeek, composée pourtant de bourgeois conservateurs, refusa son concours au pouvoir central pour la répression d'un mouvement populaire. Ce qui la guidait, c'était évidemment l'esprit survivant de la solidarité avec la foule.

Dans un tel milieu, dans un tel monde, le sentiment aristocratique n'existe point, ou ne peut atteindre que les intelligences très médiocres. Et généralement le bourgeois de ce milieu que la vanité prend, émigre, s'éloigne du quartier, du faubourg où le peuple est trop près de lui.

Les parents de Laermans sont demeurés là, attachés à ce coin où l'activité urbaine est proche encore des campagnes qui lui apportèrent ses forces, de ces belles et rudes campagnes brabançonnes dont les paysans ont insensiblement peuplé le faubourg. Ce faubourg, pauvre et besogneux, ils l'aiment, ils l'aiment, peut-être inconsciemment, pour l'atmosphère de labeur qui toujours y règne, pour le voisinage de simplicité dans lequel on y vit. Le luxe, ses raffinements dont la poursuite, dès qu'on l'entame, ne sera jamais satisfaite, ne laissera plus une heure de sérénité, y sont ignorés. Ce que veulent conquérir les efforts, c'est l'abondance et la sécurité. L'homme riche est celui qui, le soir, la tâche accomplie, retrouve, dans la maison chaude, où les armoires sont pleines de linge et de confitures, le fauteuil, au coin du feu, et sur la table, à côté du verre de vin ou de la bouteille de bière, le journal qui s'inquiète de la chose publique. La famille parle français quelquefois, flamand souvent ; on ne dédaigne point de causer avec la servante que la maîtresse de la maison aide à la cuisine, aux choses domestiques ; et l'on s'intéresse aux événements advenus chez les voisins, même chez les humbles.

Croquis

De ce milieu, riche en intelligences et en énergies, beaucoup d'individualités supérieures sont issues. Dans tous les domaines de l'activité intellectuelle belge, les hommes dont

La Flanerie au village

l'origine est là sont innombrables. Mais rares sont ceux qui ne changèrent pas de vie, d'atmosphère, continuèrent à subir celle-ci, gardèrent intacts la santé morale et l'équilibre des instincts qui font ce monde admirable. Par la force des choses, par l'entraînement inévitable des relations et des goûts, presque tous, dès leurs débuts, se transplantent, sont absorbés par un monde nouveau où dominent les qualités exceptionnelles, une conception de la vie basée exclusivement sur la littérature et l'art, dans un monde pour lequel, insensiblement, tout ce qui n'est pas lui-même devient secondaire, accessoire, et qui, trop souvent, parle un langage par lui seul compris. Dans ce monde éclosent et se développent la subtilité, la séduction des sensations rares, formulées avant même d'être complètement éprouvées ; on y cultive un art qui devient aristocratique sans bien s'en apercevoir, aristocratique dans le sens du dédain de l'effort et du détachement de la foule, un art qui prétend n'être uni par nul lien aux autres activités des hommes et revendique même parfois le droit d'entraver ces activités.

Laermans, lui, n'a rien abandonné de son milieu originel. Sa forte intellectualité chaque jour puise la santé dans la fraîcheur morale, dans les réalités paisibles, dans la transparente vie patriarcale, aux modestes et vigoureuses joies, aux clairs devoirs.

II.

La vie de Laermans s'écoule tout entière dans le labeur.

Chaque matin, l'artiste quitte, vers huit heures, la maison de la chaussée de Gand. C'est l'heure où son père, dont les quatre-vingts ans n'ont point eu raison de l'activité régulière, s'en va vers la ville. C'est l'heure où la vieille route est animée du lourd et bruyant cortège des campagnards revenant du marché, regagnant Berchem, Assche ou Grand-Bigard ; des odeurs maraîchères montent des chariots qui passent ; à côté des véhicules cheminent des paysans ; sur les charrettes, installées au milieu des bottes de verdure, des femmes sont assises.

S'il pleut, ce qui passe c'est la corvée, la vie pesante exigeant de chaque heure le rude travail ; si le soleil enveloppe la chaussée, c'est l'évocation de la vie rurale dans ses senteurs fortes et sa fécondité. Mais qu'ainsi s'exprime de la tristesse ou de la joie, il y a toujours fête de couleur : le sarrau bleu ou le vêtement de velours gris de l'homme, le fichu rouge, noir ou blanc encadrant la chair des femmes, offrent au peintre la première extase.

Par la chaussée de Merchtem ou par un dédale d'autres rues pauvres, il marche, en s'arrêtant souvent. La halte se

L'Enfant malade (Vernis mou)

fait tantôt devant un couloir dont le trou d'ombre a pour fond une cour où, sous un pan de soleil, sèchent des hardes aux tons éclatants amortis par l'usure ; tantôt au détour d'une ruelle où la lumière lèche un coin de muraille lépreuse dont le crépi blanc est tavelé de vert ; devant une porte ouverte sur un escalier que les pas ont usé et qui semble avoir conduit tant d'hommes vers le mystère de son obscurité ; tantôt c'est brusquement devant un groupe qui passe et dont les hommes quelquefois s'arrêtent eux aussi, intrigués, un peu irrités sous le regard étrange qui les contemple. Ce regard ardent et avide devant les choses devient, devant les hommes, inquiétant, énigmatique. Que pense donc ce passant à la curiosité si tenace ? Qu'est-il ? Il a l'aspect d'un bourgeois, d'un de ces bourgeois de la démocratie dont le vêtement sans coquetterie, portant le ruban rouge, dit à la fois la simplicité et l'importance. La carrure trapue, les bras solides, le rythme pesant du corps sont d'un travailleur fruste. Mais sous la chevelure abondante aux mèches longues en broussailles où la lumière joue comme sur de la sculpture, et qui se prolonge en une barbe un peu sauvage, les yeux bruns, chauds, brillent d'un éclat bizarre, éclairant à la fois du sourire et de la tristesse, de la raillerie et de la pitié. Pourquoi ? Les hommes qu'ils voient ne sont ni si lamentables, ni si ridicules.

Seulement ces hommes, Laermans ne les voit pas dans les mêmes conditions que nous. Il n'entend pas ; il n'entend rien. Les bruits de la rue, les voix de ces hommes, qui parlent, qui chantent quelquefois, qui rythment les mouvements, qui les expliquent, tout le bourdonnement de la cité, qui pousse les foules, les emporte, rend naturelles leur hâte ou leur non-

chalance, tout cela n'existe pas. Il ne voit que les formes et les gestes. Il est, devant eux, comme le passant isolé qui de loin voit tournoyer les couples dans un bal, sans que la musique arrive jusqu'à lui. Et les mouvements lui paraissent disgracieux, outrés et sans cause, les formes sont appuyées jusqu'à l'absurde, s'accentuent d'autant plus que la nature a

Croquis pour « la Lutte »

reporté sur un sens toute la sensibilité dont un autre sens fut à jamais privé. Ainsi la pitié et la raillerie de son regard s'expliquent. Elles vont s'éteindre d'ailleurs devant cette femme immobile au seuil de cette demeure misérable ; nul geste inexpliqué ne déforme son aspect, et les yeux du peintre

goûtent la joie de deviner un corps ample et souple sous une guenille très vieille et très sale, mais dont le bleu déteint a pris une splendide amertume.

Et voici que le regard de nouveau s'enflamme d'une extase. L'artiste a fourni la première étape de la route chaque jour parcourue : il a atteint le large boulevard qui, de la ville, grimpe, en traversant le canal et le quartier des usines, vers le plateau de Koekelberg, qui conduit le pavé de la cité jusqu'à la campagne sans cesse reculée, sans cesse envahie, sans cesse appauvrie. Sous les arbres de l'allée la lumière a des caprices que le peintre guette ; elle noie doucement, furtivement les choses ; et là-bas, sur le plateau, elle s'épanouit glorieusement sur la majesté de la nature. Elle harmonise ici les aspects les plus disparates : les rues bourgeoises, tristes, uniformes, grises, incolores, dernière conquête de la ville, et les restes de l'ancien décor rural, les maisons aux murs verdâtres, blêmes, sous les grands toits de tuiles rouges dont le temps a amorti l'éclat.

Laermans est ici chez lui, dans cette banlieue, à l'aspect complexe où toutes les tristesses sont voisines de toutes les splendeurs, où les hommes ne sont plus des paysans et ne sont pas des citadins, où la campagne et la cité sont en lutte, où la vie rurale et la vie urbaine mutuellement se déséquilibrent, où les pierres envahissent la terre et la stérilisent, où les êtres souffrent de la défaite de la nature qui recule et dont la beauté sereine se dresse, à l'horizon, mélancolique, subsiste encore, par endroit, tenace, crispée, en un bouquet d'arbres, en un champ, en un reste branlant de chaumière, en un morceau de jardin dont la clarté vibre au fond d'un couloir de

maison pauvre, de vieille ferme transformée en atelier.

Voici la chaussée de Jette, l'antique chaussée ; des portes cintrées, de-ci de-là, entre les maisons neuves, rappellent le coin de village bouleversé par les empiètements de la ville ; au seuil des cabarets, des hommes, des femmes, des enfants baguenaudent, pauvres êtres en les formes et les gestes desquels se manifeste le même déséquilibre, le même caractère incertain, le même trouble d'évolution, d'adaptation imparfaite à une vie nouvelle. Ce ne sont ni des ouvriers des villes, ni des paysans ; ils n'ont ni la puissance calme et lourde de ceux-ci, ni la démarche décidée et le regard éveillé de ceux-là ; le geste hésite entre la charrue et l'outil, le vêtement entre le sarrau et le veston ; la brusque transplantation du grand air libre à la rue de faubourg, le brutal arrachement à la terre, la sujétion au travail de l'atelier et de l'usine, ont rompu le rythme des formes et des mouvements ; et ce qui reste, en eux et dans le décor qu'ils peuplent, de l'existence d'hier : — ces coins de verdure, et les couleurs vives de vêtements faits pour la grande lumière, — prend une éloquence grave et nostalgique, de regret, de fidélité à un passé encore proche, à un bonheur qui fuit, là-bas, dans les champs et les bois de Ganshoren, de Jette et de Berchem.

Derrière une grille dressée sur un mur bas, dans un fouillis de verdure, il semble qu'un peu de ce passé et de ce bonheur subsiste. C'est là que l'artiste s'arrête. Une large porte de bois, à claire-voie, tourne sur des gonds rouillés. De vieux arbres tordus, des massifs de jasmin, forment une allée montante, pleine d'ombre humide sur le pavé moussu. Nous sommes chez le peintre. Cette bicoque étrange, abandonnée,

Le Jardin de Laermans

presque en ruines, à l'étage de laquelle conduit un escalier de bois abrité par un toit vitré poussiéreux, c'est l'ancien atelier, aujourd'hui désert, adossé à de petites maisons ouvrières, très anciennes ; et ce grand bâtiment de briques rouges, qui a l'aspect d'un hangar, derrière les petites cours des maisons ouvrières où sèchent les lessives au milieu des géraniums et des capucines, c'est l'atelier d'aujourd'hui. On n'en voit que le haut pignon au milieu d'un fouillis de verdure.

Laermans a sauvé de l'envahissement urbain ce coin de campagne, propriété de ses parents. Il a voulu que le grand jardin demeurât très rustique, ou plutôt il l'a laissé tel parce que jamais il n'eût songé à en faire un jardin élégant et correct, parce que la beauté, la santé, sont à ses yeux dans la nature telle qu'elle s'offre à la volupté des hommes. Il n'y a point là de pelouses régulières et de parterres savamment dessinés. Comme le grand atelier est un simple abri de briques sans architecture, le jardin est fait de bonne végétation généreuse et presque libre, de végétation dont la beauté n'est pas seulement de l'ornement impassible, mais aussi de la saveur nourrissante. Il n'y a pas que des fleurs, il y a aussi des fruits dans l'enclos : il y a tout ce que la terre donne quand on ne la contrarie pas de parti-pris, quand on ne dédaigne pas ses présents. Il y a du jasmin, il y a de la glycine, il y a des roses, il y a des clématites et des pavots, et il y a des petits pois ; il y a des peupliers altiers et des chênes majestueux, et il y a des noyers et des pommiers ; et parfois, dans le soleil, du tumulte des feuilles et des fleurs, surgit le buste d'une fille, en chemisette blanche et les bras nus : la servante qui fait la cueillette ou coupe les arbres fruitiers,

parce qu'il faut aider la terre. Mais je crois qu'on ne donne guère d'autres soins au jardin. Tout y pousse librement ; les branches s'échappent des buissons, envahissent les chemins ; on n'en protège que les parterres réservés aux légumes et que cachent des ceintures de verdure épaisse. Pour se promener dans les allées, il faut se frayer un passage, lutter avec les arbustes. On sent que le maître de l'enclos a le respect fervent de tout ce qui s'épanouit là, qu'il souffrirait de diminuer de si peu que ce fût la fécondité de ce coin de campagne préservé de la conquête.

Croquis

Tout ce qui est élégance apprêtée et correcte est banni. Au bout de l'allée de l'entrée il y a un hangar délabré sous lequel sont entassés des fagots de bois mort et de vieilles caisses ; et les murs n'ont plus été crépis depuis des années. Ils sont admirables, ces murs dont la brique a pris des tons prodigieusement variés et splendidement salis ; sous la verdure qui les brode, le vermillon ardent de la brique saignante, le pourpre éteint et lépreux des blessures anciennes, les laques profondes où les étés ont laissé des flammes, les rouges moisis, rongés, noircis où transparaît sous les gris l'or incendiaire des soleils couchants, offrent le plus merveilleux exemple de la pauvreté somptueuse : de la brique et des feuilles sous les caresses de la lumière et du temps font plus

Profil de jeune fille

d'émouvante splendeur que les décors les plus luxueux, les plus raffinés, les plus laborieusement composés.

Parfois, Laermans, lorsque, au cours de la route, quelque silhouette l'a particulièrement frappé, entre directement dans l'atelier, et rapidement, en quelques traits, esquisse une figure, un document, fixe une pose, un mouvement, complète le souvenir par des indications de couleur : une note : « rouge, noir, bleu », sur chaque partie du vêtement. Plus souvent, il fait le tour du jardin, compte les roses ouvertes, suppute la récolte des fruits, ou secoue l'arbre d'où tombent les prunes ou les pommes mûres dont il fera un tas dans l'atelier; dans cette allée qui longe le mur mitoyen, il demeure, le regard ébloui devant la symphonie des rouges et des verts; il suit passionnément les métamorphoses que la lumière mouvante imprime à cette rude beauté, et, avant de franchir la porte de l'atelier, embrasse d'un coup d'œil les fleurs, les fruits, les arbres et le ciel, le vivant ciel du Brabant dont les nuages font perpétuellement frissonner la terre et les choses dans les alternatives de lumière et d'ombre. Il a pu, la veille, lire les dissertations, les spéculations humaines; il a maintenant la pensée et la vision claires, retrempées au spectacle des beautés certaines, évidentes; il pourra, tout à l'heure, entre deux poussées de travail, lire encore quelques pages, — il y a toujours, dans l'atelier, des livres, — il gardera dans les yeux la fraîcheur grave du jardin sauvage qu'il peut contempler toujours par la porte ouverte ou par une échancrure du rideau de la grande verrière.

De ce jardin, seule la verrière sépare l'atelier auquel donne accès une étroite porte de bois sommairement peinte

en gris. Pas d'antichambre ; l'antichambre c'est le jardin. Il n'y a pas de transition, il n'y a nulle préparation à l'impression. Au surplus, cet atelier n'est point fait pour les visites qui sont très rares, possibles seulement aux intimes; l'intrus pourrait sonner, appeler, personne ne répondrait, puisque l'artiste n'entend pas et qu'il n'y a que rarement une servante ou un jardinier. Pour toute la journée, le peintre est seul, seul avec ses arbres et avec ses œuvres. Il n'est pas misanthrope, et lorsque, exceptionnellement, vient un ami, il est reçu avec une cordialité qui accentue jusqu'à la meurtrissure la franche poignée de main, avec une loquacité rieuse qui ne se rebute point de la difficulté du langage, n'a que de temps à autre un mouvement d'irritation devant l'obstacle de la surdité.

Mais généralement la journée s'écoule dans la complète solitude.

Un Soir de Grève

III.

Sous la voûte du toit, de hauts murs tapissés d'un mince papier bistre clair qui disparaît presque complètement sous les toiles et les études sans cadres. Cinq ou six chevalets se bousculent. Et puis un tumulte d'objets disparates, dans le désordre le plus complet.

L'atelier est comme le jardin : on dirait que les choses ont poussé librement, au gré de leur caprice. Nulle ordonnance, nul arrangement, nul souci de ménager un décor aux expressions voulues. Dans la vaste salle où l'on travaille, on a apporté ce que l'on aime et ce dont on a besoin pour le labeur. Et cela s'est placé au hasard des arrivées.

Sur une table étroite un amoncellement de livres — c'est tantôt Rabelais, tantôt Heredia, tantôt Paul Adam — de journaux frais ou vieux, blancs ou jaunis et dont le tas dégringole sur le plancher, de bouts de papier, de lettres, de pages d'album couvertes de croquis, de pipes, de caisses de cigares, de boîtes d'allumettes ; des journaux encore sur le fauteuil Voltaire usé, et des lambeaux d'étoffe sur les chaises. Sur ce vieux meuble de chêne très patiné, une cuirasse garnie d'épaulettes rouges, un parasol chinois, des épées, des feuilles mortes, des plumes de paon. Sur la haute cheminée dont les

montants en ciment sont décorés de dessins au charbon faisant un corps à des masques japonais, un plat de dinanderie, une assiette de Delft, des bouilloires de cuivre, une tête de mort, un bouquet d'immortelles, des poteries de

Croquis

Bruges, une lampe de mineur, une vieille terre cuite ; et, accrochés sous le manteau, un sabre, une faux, une pipe allemande, un large râteau. Des poteries bleues encore sur un bahut de chêne, de l'autre côté de la cheminée. Et puis, de-ci de-là, des bouteilles vides de lambic ou de vernis, des

LAERMANS DANS SON ATELIER

vases d'où émergent des pinceaux, des outils de menuiserie : une scie, des tenailles, un marteau ; ici un sécateur, là des cadres vides, plus loin des châssis et des toiles blanches, d'autres toiles couvertes d'ébauches ; à côté un tas de fruits cueillis la veille au jardin. La bousculade la plus hétérogène d'instruments d'art et d'instruments de vie voisinant, se mêlant, disant dans leur amoncellement le rude et sain équilibre des préoccupations, et toute l'existence de celui qui, au milieu de tout cela, travaille.

Il travaille, longuement, patiemment, chaque jour, passionné pour son art ; il ne dédaigne rien de ce qui est le reste de la vie, mais il n'use point son effort à des raffinements, à des compositions d'effets pour le décor qui l'entoure. Pour exprimer sa personnalité, il compte sur ses œuvres ; cela lui suffit. Et pour goûter des voluptés profondes, il a le jardin, les grands arbres, les fleurs, les fruits, le frais parfum qui monte des buissons ; et il a, il a surtout la merveilleuse faculté de distinguer en toutes choses la part de beauté que chacune, même la plus humble, contient. Dans le fouillis disparate encombrant l'atelier, il découvrira de discrètes splendeurs de couleur. L'harmonie du bleu de ce Delft avec le vert et le rouge de cette pomme, avec l'or bruni de ce vieux meuble de chêne, la chanson de couleurs effacées de ce lambeau de shall des Indes, et cette concentration de lumière sur la matière granulée de ce grès, feront surgir dans son imagination toutes les opulences et les frissons d'avidité qui traversent même les drames. Les vigueurs qui s'éveilleront en lui se dépenseront dans quelque rude travail pour lequel il maniera avec adresse et avec force ces tenailles et cette scie. En croquant une

pomme verte il entreverra les fécondités somptueuses et fantastiques du jardin des Hespérides. Et les bras nus de la servante, au milieu de la verdure entourant les plates-bandes aux légumes, évoqueront d'autres forces et d'autres beautés encore.

C'est qu'il est peintre, peintre intensément. Et tout lui parle par la matière et par la couleur ; les imperceptibles nuances de celles-ci forment pour lui le plus complet, le plus subtil et le plus puissant langage. Chaque chose, par elles, prend une expression précise et troublante. Au milieu de l'atelier, sur un petit meuble où sont serrés les tubes, repose la palette. Ici règne l'ordre, ici l'on devine les soins constants ; les tubes sont méthodiquement rangés dans les tiroirs, et la palette, la large palette, dans la courbe qu'y tracent les grasses coulées de pâte, est toujours nettoyée, lisse. Elle apparaît comme le centre vers lequel tout, dans la vaste pièce, converge. Dans la savante gradation des tons qui s'y touchent, on dirait que revit, soudain ordonné, tout ce que l'on vient de voir dans le désordre. Voici dans le blanc d'argent les nuages éclatants du ciel sur le jardin ; ce jaune qui d'abord lumineux, s'assombrit en se mêlant aux bruns voisins, c'est l'or des fruits sur le bahut de chêne, près des feuilles mortes ; ces laques et ce vermillon évoquent les rouges du vieux mur ; les bleus innombrables, les gris, les verts d'émeraude, de cinabre, chantent toute la fermentation de la terre. Chaque couleur a sa place, mais elles se touchent et se confondent en de chaudes pâmoisons ; et sur l'espace vide et brillant du frottement répété de l'essence, sur l'espace où chaque jour l'artiste les mêle savamment, toutes ont laissé des traces ; toutes

L'Enterrement au village (eau-forte)

conduisent doucement, insidieusement un peu de leur éclat pour en magnifier la splendeur voisine. Les bleus, les laques, les verts, les bruns et les jaunes subsistent, mais enrichis par la magie des intimes et harmonieux mélanges, comme en des souvenirs seulement ; l'un l'autre ils se sont pénétrés dans le bois même où ils s'incrustent, sous la caresse satinée du pinceau. Et vraiment, c'est toute la couleur du jardin, des choses de l'atelier, c'est toute la beauté multiple, c'est toute la splendeur diaprée du monde qui converge vers la palette, s'y concentre, s'y résume en ces tons indéfinissables, souillés et somptueux comme ceux du vieux lambeau de shall des Indes.

IV.

Croquis

L'atelier simple, l'atelier rustique contient, dans les toiles et les études qui couvrent les murs, toute l'histoire de l'artiste. Dans le vieil atelier aujourd'hui abandonné, beaucoup moins d'études étaient offertes à la curiosité du visiteur. Il avait été organisé à l'heure où la personnalité se formait, aimait encore les outrances qui affirment violemment. Et sans doute l'artiste avait alors peu de considération pour tel simple morceau exécuté au temps où, patiemment, il apprenait à peindre sans rien exprimer de personnel.

Il a, comme tous ceux qu'animent de grandes ambitions, connu l'heure de jeunesse où l'on nie tout ce qui se rattache

La Tribu prophétique

au labeur du passé, où l'on s'insurge contre tout ce qui n'est pas soi-même, contre tout ce qui n'est pas aujourd'hui. De cette heure-là, il demeure des traces curieuses sur les vitres du toit de l'escalier menant au vieil atelier. Sur les étroits carreaux, ce sont tantôt des croquis caricaturaux dessinés au pinceau, tantôt des citations de Théophile Gautier, de Baudelaire, de Renan, concises et paradoxales telles qu'elles sont présentées, isolées de leur contexte, tantôt des maximes, des aphorismes exprimant avec véhémence des opinions tranchantes, audacieuses, en bravade. Le rapin batailleur s'exclame : « Fourt ! Fourt ! Fourt ! (cri de guerre des anciens Germains et des modernes Brabançons) ». Mais de ce tumulte, deux pensées calmes et claires surgissent :

« Un art sans caractère national est un art mort. »

Et :

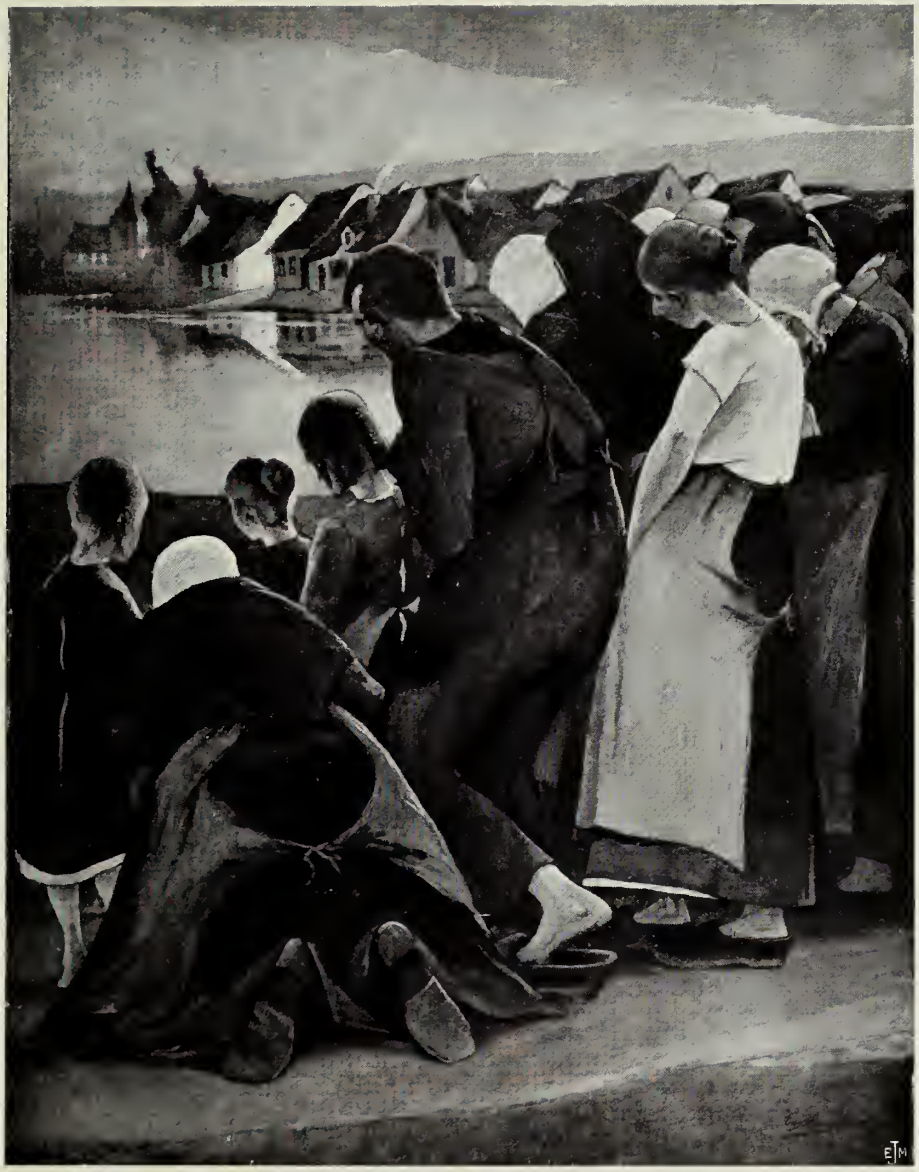
« Trouver de l'art, en trouver si personne ne s'avise d'en cueillir et d'en exprimer. »

Toute la genèse des œuvres de Laermans est dans ces cris exaspérés, dans ces deux pensées, et dans l'influence du calme et sage milieu de son origine.

Le fils des bourgeois paisibles de Molenbeek-Saint-Jean, maintenu par son infirmité dans le milieu originel, devant l'exemple quotidien du travail patient et consciencieusement obstiné, a d'abord, comme il est de règle dans ce monde admirable, appris son métier, scrupuleusement. Il avait, très jeune, décidé d'être peintre ; ses parents avaient consenti. Et il a fait, avec méthode, avec ténacité, son apprentissage. Il n'y avait point encore en lui de personnalité consciente. Il avait quinze ans. Il apprenait à peindre simplement. Une seule

passion vivait en son adolescence : celle de la couleur dont la magie lui était naturellement révélée. Une mélancolie déjà tentait de se formuler quelquefois. Et en 1882, à dix-huit ans, — il est né en 1864, le 22 octobre, — il essayait ce petit tableau qu'il garde dans son atelier : dans une mansarde, au chevet d'un mort qu'une lumière blême laisse à peine deviner, une vague silhouette humaine s'écroule. Mais c'étaient là balbutiements timides et fugitifs. Tout le temps était donné à la sage étude du métier. L'artiste travaillait seulement à fixer la beauté des choses. Voyez toutes ces études : la plupart d'entre celles du début sont des paysages ou des natures mortes. Quelques cosses de petits pois, quelques prunes, des pommes de terre, une tête de veau, voire un hareng-saur ; et c'est chaque fois une fête de couleur d'une étonnante fraîcheur d'évocation et d'une chaude harmonie. Un bateau sur le canal, des arbres dans la banlieue, des toits de chaumières ; et c'est chaque fois une délicate analyse de la lumière sur les choses, de la lumière grave, pensive, telle qu'on la voit le plus souvent chez nous. C'est chaque fois aussi une puissante étude de la matière contemplée avec avidité, avec une sorte de gourmandise et cette ivresse de vigueur qui sont au fond de la race, qui s'exprimeront même dans l'évocation très sombre d'un escalier de masure, pauvre, nu, à peine éclairé, et que ne doivent gravir, semble-t-il, que des pas très las.

Déjà, quand il peint tout cela, Laermans cherche de l'art partout, là où généralement on ne s'avise pas d'en cueillir. Et, sans le savoir peut-être, il obéit à un caractère national, car les peintres flamands ont toujours trouvé, naturellement, sans effort, de la beauté dans les plus humbles choses. Mais



La Prière du soir

c'est surtout son travail inlassablement objectif qui donnera à son art, pour toujours, à travers les évolutions de sa pensée, ce caractère national. Quand le jeune artiste peignait, avec une fidélité presque pieuse, avec une candeur éblouie, des natures mortes : — les prunes, les cosses de petits pois, ou ce morceau de viande, — quand il luttait obstinément avec les formes et les couleurs pour les égaler en relief et en éclat, pour retrouver la sensation de leur consistance tendre ou de leur fraîcheur, il travaillait à devenir le digne continuateur des vieux peintres flamands, il donnait un effort identique au leur, il cultivait le même rêve qu'eux, il brûlait de la même volonté.

Le caractère essentiel de la peinture flamande c'est, en effet, cette volonté d'étreinte complète. Pour elle, l'œuvre d'art ne vit que par la matière, ne peut prétendre à la pensée que par elle ; pour être capable d'une éloquence, elle doit rappeler à notre mémoire, à notre sensibilité des aspects déjà contemplés du monde matériel. Celui-ci doit être son objectif constant. En lui sont les mots de son langage. Et ce langage est assez riche pour lui permettre, non pas de formuler toutes les réflexions, mais de les susciter toutes.

Là gît la différence essentielle entre la littérature et les arts plastiques, entre leurs rôles respectifs. Ces rôles, on les confond souvent. Et cette confusion est la cause des plus graves erreurs, a engendré des efforts douloureux et vains, tendus vers d'irréalisables aspirations.

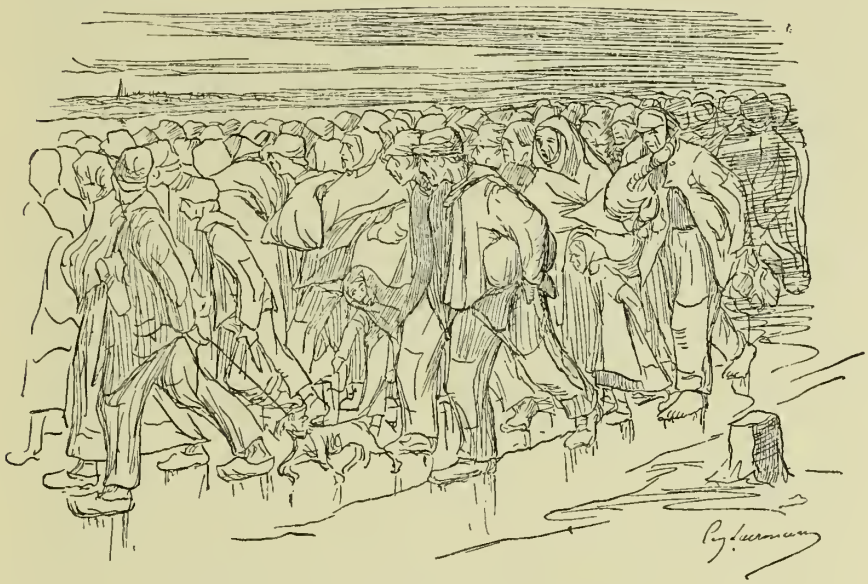
Les idées ne se formulent qu'avec des mots. Celui qui veut leur donner une traduction précise par des spectacles, poursuit un but chimérique. Mais ces spectacles peuvent

exalter la pensée humaine, l'élever, l'ennoblir, épurer notre sensibilité, transporter notre esprit dans une atmosphère d'enhousiasme et d'harmonie où il puise des forces supérieures, où il trouve un rythme de beauté, des volontés de grandeur, de générosité ou d'énergie. Un paysage, un très simple paysage peut orienter nos pensées vers toutes les splendeurs et tous les mystères de la terre et du ciel; dans un nuage mouvant, nous contemplerons l'infini; dans des fleurs, nous trouverons la saveur de vivre; dans les caresses de la lumière sur les choses familières d'un intérieur, surgiront des souvenirs de joies ou de tristesses intimes qui feront s'éveiller un monde de pensées troublantes; et le mouvement et le geste d'une figure, humble ou héroïque, suffiront à nous faire penser à l'effort, à la volupté, à l'amour, à la douleur, à la mort, pourvu qu'une apparente, qu'une visible beauté nous ait tout d'abord frappés. Sans formuler une proposition précise qu'il n'est pas en son pouvoir de nous offrir, l'œuvre d'art plastique nous dirige vers les idées générales, synthétiques, en nous troublant d'abord par la révélation de la beauté incluse en toutes choses.

Croquis

Mais elle ne peut remplir ce beau rôle qu'en s'adressant d'abord à nos regards. Ce sont nos yeux qui doivent d'abord

la comprendre, ce sont nos yeux qu'elle doit émouvoir, c'est par eux qu'elle doit atteindre notre raison, nos nerfs et notre cœur. Elle doit les séduire, et on ne les séduit que par de la beauté extérieure, claire, immédiatement visible; pour que cette beauté ensuite nous émeuve, il faut qu'entre elle et nous, entre elle et notre vie et le décor de celle-ci, nous découvrions aisément un lien, une communion. Il faut que nous sentions



Dessin a la plume pour « les Émigrants »

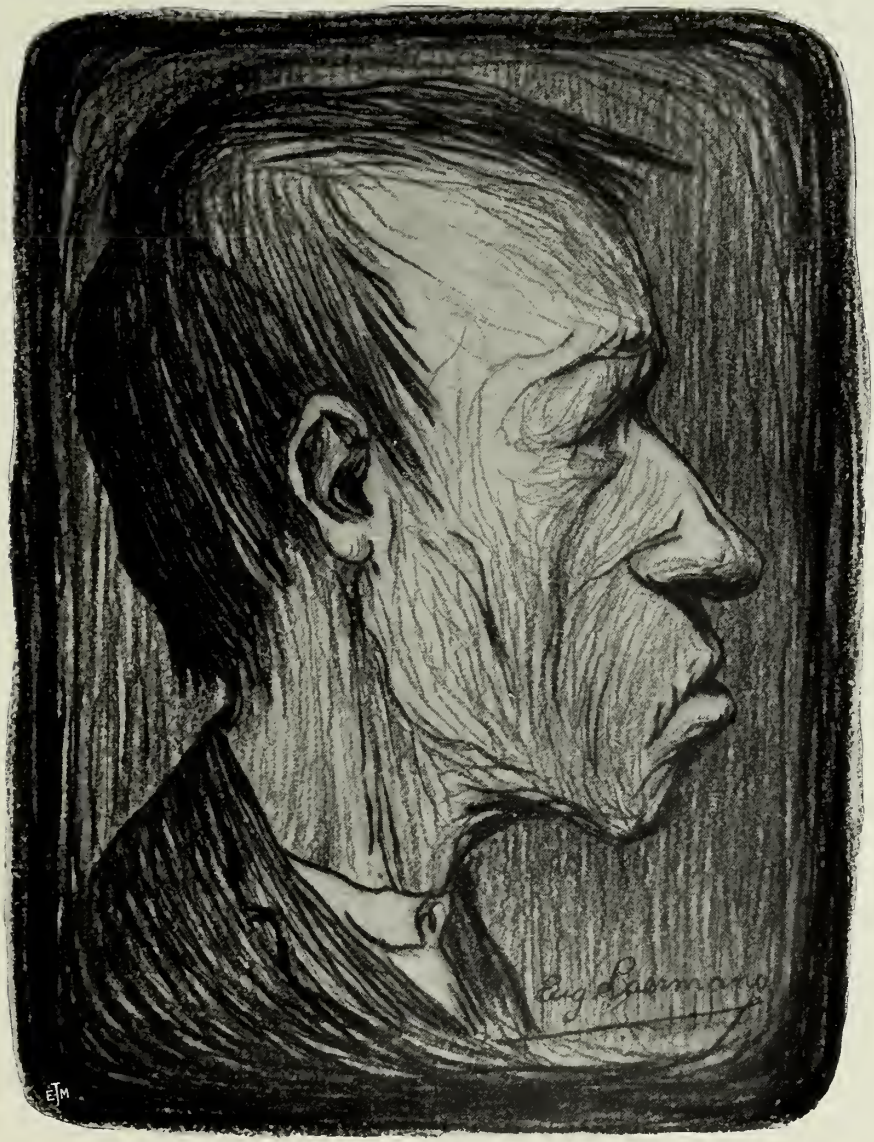
les êtres et les choses que l'œuvre évoque faits de la même pâte frémissante que nous-mêmes et que les choses qui nous entourent, dont nous connaissons les frissons, les saveurs et les amertumes. Il faut que nous nous retrouvions et que nous reconnaissions la terre et ses fruits. Rien ne peut émouvoir l'homme en quoi ne vit point pour lui un peu de souvenir; il ne peut concevoir rien qui lui soit étranger; nos rêves mêmes

n'imaginent rien complètement; ils font passer des visages connus dans des décors déjà contemplés. Et si, dans l'œuvre d'art, les éléments de vérité sont évoqués négligemment et sans puissance, l'œuvre n'aura pas de grandeur : nous ne pouvons concevoir que la beauté créée par l'art soit inférieure à ce que nous voyons autour de nous, dans la réalité. Pour dépasser la nature dans ses éloquences, il faut d'abord que l'Art l'égale dans ses créations. S'il nous offre de la nature une image amoindrie, indécise, inconsistante, sans relief et sans force, la tristesse et la joie qu'il fera passer en ce monde diminué seront diminuées d'autant.

Dès ses débuts, Laermans sent cela ; du moins c'est pour l'art ainsi compris qu'il se cultive. Il n'a peut-être point raisonné, analysé ; mais il subit, à son insu, les suggestions de sa race volontaire, orgueilleuse d'accomplir, d'exercer sur ses destinées une consciente action, de ce caractère national dont il affirmera plus tard la nécessité, mais que l'on subit plutôt qu'on ne le veut.

Il obéira ainsi de même au caractère de son temps. Aucun temps peut-être n'eut d'aussi vastes ambitions que le nôtre ; jamais l'homme, armé par la science, ne fut animé d'un aussi noble désir d'investigation profonde et de labeur intégral ; jamais il ne regarda la nature avec un espoir aussi avide de déchiffrer tous ses mystères et de la maîtriser chaque jour davantage, même s'il ne fait pas le rêve absurde d'en être maître tout à fait.

Au milieu de cette humanité qui tenacement, passionnément, travaille à étreindre la vérité, à ne rien laisser échapper à cette étreinte, on ne peut se contenter d'entrevoir,



Eau forte

de n'admirer dans la nature que quelques tons fugitifs, quelques reflets séduisants sur des formes confuses, qu'une nuance de lumière sur la terre embrumée, qu'un ton d'étoffe sur un corps deviné. A l'heure où nous voulons scruter tous les mystères, établir toutes les relations, l'art doit nous montrer plus que d'inconsistants mirages ; à l'heure où nous commençons à comprendre quels liens puissants lient notre chair à notre pensée, notre corps à nos rêves, il ne peut suffire à l'artiste de voir en une femme seulement l'élégance d'un pli de robe, l'ombre d'un regard, ou le ton rare d'une étoffe drapant du vide. A l'heure des efforts crispés, des tâches jusqu'au bout poursuivies, l'art doit donner davantage que l'exemple des efforts ébauchés, des tâches à la première difficulté défaillantes, car ce n'est pas dans cet exemple-là que les hommes peuvent trouver la noblesse, le réconfort, l'espoir en plus de beauté, en plus de bonté, en plus de perfection dont l'art doit leur donner la vision comme en un geste indicateur, au lieu de leur faire croire que la Terre n'existe que pour charmer d'une séduction des êtres que leur rôle intimide.

C'est en éprouvant tout cela, peut-être obscurément, que le jeune artiste est de sa race ; le métier qu'il acquiert patiemment, lui permettra de se mesurer vigoureusement avec les forces que la beauté pare, que la joie ou la mélancolie animent ; et, en étant de son temps, son art sera cependant la suite, la continuation de l'art flamand du passé.

V.

Croquis

Dans l'éducation de Laermans, il est un facteur encore dont l'influence fut profonde. Le jeune artiste n'a guère connu que le sol natal. Il a voyagé très peu. Le voyage était pour lui difficile. Jusque fort avant dans sa carrière la nature fut, à ses yeux, la campagne brabançonne, exclusivement. Il n'en connut pas d'autre. En elle seule il chercha, il retrouva toutes les exaltations panthéistes puisées dans les livres. Je l'ai dit déjà, il a beaucoup lu. Dans la maison de la chaussée de Gand, une chambre du second étage est pleine de livres, rien que de livres. Laermans a subi toute la ferveur des poètes et des philosophes du dix-huitième et du dix-neuvième siècle pour le mystère émerveillant du monde. Il a participé, par ces livres, à la pensée universelle. Il sait que la nature est

L'Aveugle

partout admirable. Il sait la variété infinie de sa splendeur. Mais tout cela, pour lui, toujours se concrétise en les arbres, les moissons, les vergers et les ciels du Brabant.

Pour son enfance, pour son adolescence, la campagne brabançonne, ce fut le monde, avec toutes ses révélations, avec tous ses éblouissements. Ce fut en elle, en elle seule qu'il apprit à s'émouvoir, à s'extasier, à s'inquiéter, à se réjouir, à rêver, à frémir de la sensation forte d'être le maître enchaîné des choses. C'est sur la terre du Brabant qu'il a senti, à de certaines heures, le trouble étrange et profond qui nous attache au sol par d'invisibles racines conduisant en nous les mêmes sèves dont vivent les brins d'herbe et les chênes, qu'il a frissonné, dans l'ombre soudain faite par la marche d'un nuage, du même frémissement de soumission que les grands arbres, qu'il a, devant les moissons semées par les hommes, cru parfois à l'orgueil humain.

Quand il avait quinze ans, le faubourg n'avançait point son agglomération beaucoup plus loin que la maison paternelle. Au delà, c'étaient les Etangs Noirs : des eaux tristes environnées de maisons pauvres, mais dont les pignons blancs et vieillots s'encadraient de verdure. Ces Etangs Noirs furent évidemment le premier décor que Laermans, enfant, contempla. Ils n'existent plus aujourd'hui. Ils ont disparu depuis vingt-cinq ans déjà. Et je crois que leur aspect, grandi dans l'éloignement du souvenir qu'en a dû garder l'artiste, fournit toute la part d'expression tragique de ses œuvres.

Les Etangs Noirs ! Ils portaient merveilleusement le nom que leur avait donné la tradition populaire. Ce nom suggestif est-il pour quelque chose dans la nuance du souvenir que

j'en ai gardé moi-même, dans l'impression que reçurent jadis mes yeux et mon imagination d'enfant ? Je ne sais ; mais je me rappelle les avoir vus une fois, à la fin d'un jour d'hiver, dans un crépuscule gris. Et quand je veux imaginer un décor inquiétant, c'est toujours à ce souvenir que je retourne. Je revois des eaux calmes, des eaux sans vie, lèchant une terre pauvre, des maisons basses dont les fenêtres sans lumière sont comme des yeux peureux, et des êtres passant silencieux et las et lourds, longeant ces eaux dans lesquelles les silhouettes se reflètent en masses sombres. Je revois une eau de drame, de suicide, une eau mauvaise, guetteuse, autour de laquelle les maisons sont des refuges sombres, les hommes se taisent comme pour se cacher, pour ne point éveiller une attention malveillante, sournoise. Evidemment, ma mémoire exagère, accentue ce que j'ai vu. Je suis convaincu que le même phénomène se produit dans l'esprit de Laermans, que l'impression jadis éprouvée, et qui n'était que triste lorsque, pendant la démolition des masures autour des Étangs, il peignit ce coin-là en une grande étude fidèle, est devenue tragique plus tard, le décor ayant disparu, et l'imagination cherchant à rendre une forme aux souvenirs de l'enfance. C'est ainsi qu'est née l'*Eau songeuse*. C'est ainsi que c'est formée cette conception du paysage de la banlieue, que se sont formulées ces expressions troublantes, pleines de menaces vagues, d'effrois silencieux, de drame latent, de détresse muette, inexpliquée, parlant par l'hostilité des choses autour de l'homme résigné, par cette hostilité qui persiste même quand l'homme est absent, qui semble l'attendre en un guet-apens.

Les Emigrants

Heureusement, l'enfance de l'artiste n'a pas vu que cela. Cela c'était la transition, partout lamentable, entre la ville et la campagne. Et celle-ci s'épanouissait, tout près, grandiose et fraîche, autour des villages et des hameaux de Koekelberg, de Ganshoren, de Jette, de Berchem, d'Anderlecht, de Dilbeek, en une contrée superbe de féconde et bienveillante majesté.

Le pays natal est toujours celui que l'on peint le mieux. Mais ce pays-ci est particulièrement propice à l'éducation du peintre. Il offre de saisissantes synthèses du paysage en une étonnante variété d'expressions, en une extraordinaire richesse d'aspects renouvelés. On y peut admirer l'horizon infini de la plaine, la formidable unité de la terre; et la monotonie des vastes étendues est capricieusement rompue par des accidents de terrain ménagés, dirait-on, par la nature coquette pour cacher de temps à autre sa puissance et la découvrir brusquement au détour d'un chemin, en une révélation soudaine et pathétique. La plaine est mamelonnée, vallonnée en courbes douces, en déclivités molles. Ce n'est pas la rudesse menaçante de la montagne, mais ce n'est pas la monotone uniformité. Le velours lisse des pâturages est coupé par l'or ondulé des moissons; la mer d'épis est sillonnée de lignes d'arbres altières et sinueuses; sur la nappe verte et blonde que le soleil illumine il y a les taches d'ombre des vergers, à côté de l'éclat des toits rouges; si la terre abandonne lascivement aux caresses de la lumière sa paisible fécondité, par endroits elle leur dérobe, comme pour un repos à son perpétuel travail, un coin de vallon mystérieux entre deux crêtes que

des peupliers, des ormes ou des bouleaux prolongent en un mouvement d'élan vers le ciel.

Ce paysage est singulièrement émouvant parce que, sans être le banal coin de terre en toutes ses parcelles cultivées, partout il dit la présence de l'homme. Elle est rappelée par ce canal dont le ruban moiré se déroule, inflexible, sous une voûte d'arbres qui semblent marcher avec ses eaux, par ces hameaux étalant leur toits rouges sur les maisons basses, très basses des paysans qui veulent demeurer près de la terre, par ces cheminées d'usines, dans le lointain, par quelque briqueterie, ou simplement par ces vergers, ou même plus simplement encore par ces étranges chemins, si capricieux, bordés de noyers ou de saules, d'arbres courts aux gestes tordus qui semblent vouloir se dissimuler pour, discrètement, dans leur ligne furtive, indiquer un but.

Croquis

Il a, ce paysage, à la fois du grand style et du pittoresque; il dit l'impassibilité de la nature, et il dit aussi le tenace travail des hommes. Le style est dans les vallonnements qui parfois mènent jusqu'au ciel un sentier, dans les horizons découverts du haut des très accessibles sommets d'où l'on peut croire embrasser la terre et percevoir, sensible, sa courbe infinie ; il est dans les arbres innombrables dont les lignes s'entre-croisent ou convergent et, docilement, subissent les appels ou les assauts du vent en un mouvement unique sous lequel toutes les choses com-

L'Ivrogne

munient, soumises aux mêmes lois ; il est surtout dans la course perpétuelle des nuages, des grands nuages blancs ou noirs, ou blêmes, qui promènent, très près du sol, des béatitudes ou des menaces et qui semblent entraîner les arbres vers un but éperdument poursuivi et jamais atteint. Cela c'est la Terre tout entière, la Terre formidable, la Terre sur la destinée de laquelle l'homme ne peut rien, la Terre qui partout est la même, subit les mêmes frissons, les mêmes joies et les mêmes angoisses, sous les mêmes efforts humains, dans le même passionnant mystère. C'est le paysage pathétique où se mêlent la majesté de la puissance indifférente, les vastes espoirs, les rêves lointains, les grands enthousiasmes, les découragements et les effrois.

Mais dans les recoins discrets de cette immensité est la terre familière. Sur la route sans fin, au but fuyant, il y a les relais où l'homme peut croire le repos atteint, où, depuis des siècles, il goûte l'illusion de la conquête définitive dans le labeur obstiné. Dans ces coins, il a fait la nature moins écrasante et plus serviable : c'est elle qui paraît soumise, complaisante. Les vieux murs crénelés de l'antique ferme de Kaereveld, les masures du hameau de la « Queue de vache » ou du Scheut, les vestiges d'un donjon dans cette humble métairie, la dentelle de fer ouvragé d'un balcon, la porte et les fenêtres à meneaux d'un cabaret, disent depuis combien de temps, en ces endroits, l'homme travaille à maîtriser la terre ; ils évoquent les luttes livrées autour de sa possession, les rudes batailles dont elle a tressailli, dont sa fécondité fut troublée ; et la paix qui règne aujourd'hui accentue l'impression d'aboutissement, de but atteint, de sérénité.

Autour du hameau, c'est le champ et le verger, la lourdeur blonde du froment et du seigle, les feuilles drues de la betterave et du trèfle, le houblon conduisant ses feuilles et ses fleurs jaunes en une lente ascension vers le ciel, la modeste verdure charnue des vastes champs potagers, les pommiers dont les fruits font ployer les branches fatiguées de leur régulière fécondité. Des odeurs de lait et de pain se mêlent au parfum frais du houblon. Des meuglements de bêtes passent dans le vent. Et des maisons basses sortent des cris d'enfants. L'homme et la terre sont unis étroitement. Celle-ci sert celui-là. La charrue dont la large lame s'allume d'une clarté coupante dans la pénombre de cette grange, semble résumer la vie. Rien ne peut inquiéter ces hommes dont on entend les voix placides devisant au cabaret devant le lourd breuvage fait des fruits qu'ils ont cultivés, et ces amoureux qui s'en vont, enlacés, par le chemin sinueux, sous les saules, dans la paix du soir indolent. Au détour de ce chemin, ils découvriront brusquement la vaste plaine, l'horizon lointain, l'infinie succession des vallons et des collines, le tumulte des arbres, la formidable palpitation de la vie sous le ciel écrasant, sous les nuages en marche. Et, même s'ils sont très las du labeur du jour, même si quelque souci les hante, ils regarderont au loin avec confiance, toute cette terre dont ils savent la générosité, qu'ils aiment pour l'effort qu'ils lui donnent et le pain qu'ils lui demandent. A leurs yeux, d'ailleurs, elle n'est point si vaste, elle n'est point si mystérieuse. Tous les sentiers conduisent à des toits rouges ou à des clochers qu'ils connaissent. Partout il y a des champs et des métairies. Au bout de tous les chemins mystérieux il y a des buts, des vil-

Le Chemin du repos

lages et des hameaux où règnent la paix laborieuse, la vie normale, simple.

Sur ce fond de grandeur impassible, ces paysans silencieux prendront soudain, eux aussi, une grandeur héroïque. La lourdeur de leurs lignes, la disgrâce de leurs mouvements incomplets quand ils ne se justifient pas par le travail, s'accentueront dans le contraste du rythme pur du paysage, des gestes épiques des arbres et des nuages ; mais le regard se chargera de contemplation, un peu du grand frémissement de tout passera dans la chair bistrée des femmes, et les tons rudes et sombres des hardes salies participeront à la vaste harmonie de ce pays où toutes les couleurs voisinent et se pénètrent, de ce pays où tous les caractères se mêlent, où alternent la joie et la gravité, où la richesse féconde vient de l'effort douloureux, où la lumière et l'ombre sans cesse se livrent combat, où il y a du triomphe et de la soumission, du bonheur et de l'inquiétude, de la béatitude et du drame, du soleil et de la pluie, et où, pour subir ces péripéties, tout doit être vigoureux, fait de matière et de couleur résistantes, solidement bâti.

Les premières études de Laermans évoquent ce pays avec une fidélité méticuleuse. Ce paysage brabançon, il l'a étudié avec ferveur, il l'a peint avec une piété éblouie. En lui il a eu toutes les révélations. Et c'est en lui toujours qu'il verra la nature. Il subira des crises, il sacrifiera à des entraînements passagers, il sera préoccupé, à de certains moments, exclusivement d'expression humaine, mais toujours il reviendra à la vision forte que lui donna la campagne brabançonne, à la matière résistante, à la couleur vigoureuse sur

laquelle le soleil et la pluie n'ont passé que pour l'embellir, à la lumière discrète et mouvante où la joie et la gravité sont toujours mêlées.

Cette unité de vision, cette définitive conception de la nature en un aspect qui la résume, en fait un admirable paysagiste. Il n'a point éparpillé ses émotions, ses efforts. Il n'a point rendu sa sensibilité hésitante en s'appliquant à l'adapter à des sujets trop multiples, à des expressions trop radicalement opposées. Il a pénétré complètement le pays qu'il peint, a pris le temps de ne pas jouir seulement de fugitives impressions d'ensemble ; il a tout contemplé et tout aimé en ce pays. Il a appris à distinguer les beautés et la vie de toutes choses, des plus insignifiantes, des plus humbles. Et quand il peint quelques chaumières dans la lumière indécise d'une fin de jour, il y a dans le torchis des murs branlants, dans le chaume, dans les clartés furtives qui les enveloppent, le reflet de splendeurs invisibles mais que l'on sent proches, dans la matière dont elles sont faites un peu de la volupté qui coule partout avec le sang, avec les sèves, avec le parfum dont ils imprègnent le vent.

Croquis

L'Eau songeuse

VI.

Quand Laermans entra à l'Académie de Bruxelles, dans cette classe de Portaels où les personnalités étaient si délicatement respectées, où le maître ne donnait un conseil qu'en s'excusant, il savait regarder et il savait peindre. Il voyait et il peignait en Flamand ; et son art était définitivement empreint d'un caractère. Car le caractère profond, la part de beauté éternelle, en les œuvres de Laermans, ne sont pas dans ce qui, au premier abord, arrête et frappe. Si Laermans est admirable, c'est moins par l'étrangeté des figures qu'il peint, par leurs formes et leurs gestes, que par la matière et la couleur dont ses figures sont faites et par tout ce qui les entoure.

C'est dans ces figures que se manifesteront les hésitations, les évolutions de la pensée de l'artiste sous les passagères influences de la littérature. Et, même ces influences, l'obsession d'une expression pour laquelle il faut des mots plutôt que de la beauté plastique, modifieront, à un certain moment et dans certaines œuvres, jusqu'au métier laborieusement conquis. Tandis que Laermans, de 1887 à 1889, peint dans la classe de Portaels de belles études très équilibrées, très saines, — on en peut voir encore dans son atelier, telle cette femme en

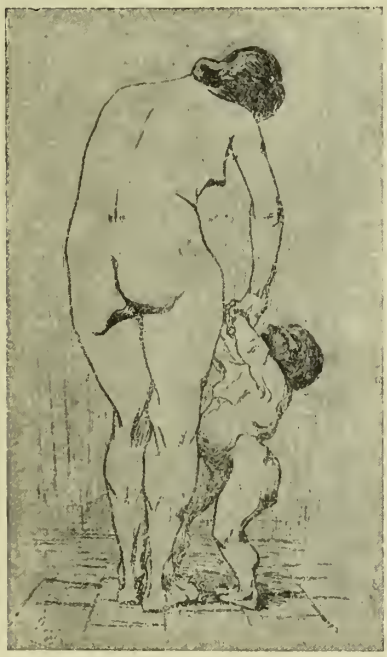
robe blanche, si discrètement voluptueuse — il dessine, il dessine abondamment. Les croquis s'accumulent dans les albums, qui demeurent, du reste, jalousement fermés, que nul condisciple n'est admis à feuilleter. Et, phénomène singulier, ces dessins sont d'un art tout à fait différent de celui de la peinture du jeune homme. Il semble que dès qu'il ne se trouve plus devant la nécessité de dompter la matière, surtout dès qu'il n'a plus à évoquer la joie des couleurs, toute la sensibilité physique qui fait le peintre, disparaît, s'efface devant la personnalité intellectuelle à cette époque en pleine formation, tiraillée entre des influences diverses, souvent dominée par des lectures récentes, aussi sans doute par l'amertume, par la colère que doit inspirer une infirmité à laquelle le temps n'a pas encore apporté la résignation.

Devant la matière dont la puissance le trouble, devant la couleur qui l'enthousiasme, Laermans n'a pas de sarcasmes. Il en a devant les lignes, devant les gestes, devant tout ce qui subit et exprime la volonté des hommes. Et ses dessins sont quelquefois diaboliquement moqueurs ou imprécatoires ; ils sont savants, mais leur science accentue ou déforme les corps, donne aux attitudes des ridicules effrayants, une pathétique, une torturante disgrâce.

C'est à ce moment, je suppose, que Laermans a lu Baudelaire, l'admirable et malfaisant poète. Il ne connaît pas les hommes, il n'a vu que le sourire de leurs paroles et n'a éprouvé devant la mimique de discours qu'il n'entendait point qu'une gêne inquiète ; il n'a vu que les gestes impuissants de volontés qu'il n'entendait pas formuler ; il n'a pu faire la part des bonnes volontés mal armées, des doutes douloureux

Fin d'automne

et des tristesses nobles parfois entrevues par d'autres en une heure d'épanchement et de confiance fraternelle; il n'a point les joies puériles et fraîches, la consolation des paroles de femmes, la réconfortante illusion des mots apaisants et berceurs. Il a subi violemment les *Fleurs du mal* et tous les livres qui leur ont fait cortège. Et souvent, son dessin aura les mêmes brusques, les mêmes véhéments caprices de sarcasme que les beaux vers désespérés et misanthropiques. Cela se produira surtout quand il ne peindra pas, quand son attention se concentrera sur une simple figure isolée, devant un nu surtout, quand il se trouvera en présence de l'homme seul, rien que de l'homme, rien que de la silhouette humaine. Tel vernis mou : une femme vue de dos et vers laquelle un enfant tend les bras, est, à cet égard, tout à fait caractéristique, dans ses accents de caricature plaqués comme une moquerie sur les formes amples, puissantes, dessinées d'un trait aigu et sûr. Mais dès que la figure est vêtue, dès qu'elle vit dans le paysage, le sarcasme et les déformations qu'il inspire s'atténuent. Ils sont encore dans l'*Enfant malade* : deux matrones montrant à une sorte d'empirique un nouveau-né ; mais, déjà, l'aquafortiste a



VERNIS-MOU

trouvé dans les hardes qui vêtent ces corps épais aux formes indiquées avec tant de lourdeur simple, une beauté de couleur, et l'amertume s'en est adoucie. Et dans l'*Enterrement*, la planche admirable qui rappelle la toile magistrale exposée au Salon de 1893, malgré l'éloquence tragique du sujet, malgré la tristesse indicible du paysage, l'artiste, qui se retrouve devant la nature, ne songe plus au sarcasme : dans ses figures merveilleusement groupées en un mouvement de si pesante, de si navrante soumission au destin, les formes sont paisibles et normales.

Croquis

Laermans est ainsi, au début de sa carrière, constamment hésitant. Il compose les étranges, les morbides dessins pour les *Fleurs du mal* où la beauté humaine souillée, meurtrie, douloureuse, grimace et se contorsionne en des angoisses et des ricanements, ces six dessins aux nus modelés à la sanguine sur des fonds noirs d'où la nature est absente et où surgissent des tours de cathédrales, des guillotines et d'autres accessoires tragiquement symboliques. A la même époque, son imagination enfante ces bizarreries blasphématoires, exécutées d'ailleurs avec science, et avec la même science il peint de sages, de consciencieuses études dans lesquelles s'annonce

L'Ornière

confusément sa personnalité définitive, telle cette tête d'ouvrier, scrupuleusement réaliste, qui date de 1890.

Ses premières expositions refléteront l'incertitude de l'orientation. C'est au *Voorwaerts* — le cercle où débutent avec lui Gilsoul, Gouweloos, Paul Blieck, — qu'il expose pour la première fois, en 1891, à vingt-sept ans. Il y a là deux toiles : *Au Village,* un dessin : *Satan,* et un cadre d'eaux-fortes. L'artiste se débat entre les inspirations littéraires et celles de la simple nature. Cela durera plusieurs années. En 1892, à côté de toiles : — les *Politiques du village,* le *Village qui sommeille,* l'*Idylle campagnarde,* il y aura des esquisses et des dessins aux titres imprégnés de littérature : *Hymne charnel, Être poète..., Fin de siècle;* et il y aura une délicieuse, une admirable étude peinte : *Réflexions et Reflets,* un portrait de jeune fille au buste demi nu, merveille de matière lumineuse et nacrée, de pureté pensive.

Dès cette exposition la personnalité se précise et l'histoire de l'œuvre à venir s'indique. Deux tendances, deux courants d'aspiration se combattent; l'artiste est tiraillé entre l'influence des lectures et celle des souvenirs, sans cesse rafraîchis, de la contemplation. La première agit souverainement quand il dessine, et quelquefois l'obsède encore quand il peint. Certaines de ses toiles, comme le *Plain-Chant,* sont nées d'une intention de raillerie; et les figures y sont très peu peintes, la matière est mince. Il y a bien des recherches heureuses d'harmonie de couleur, mais il n'y a point de volupté dans les choses; et quand il n'est point entraîné par cette volupté, l'artiste cède au besoin d'outrer l'expression en accentuant les lignes jusqu'à la caricature. Lorsqu'il subit cette volupté,

comme devant les chairs lumineuses et fermes de la jeune fille au portrait de laquelle il donne ce titre recueilli : *Réflexions et Reflets*, les lignes s'épurent et les formes deviennent paisibles.

Et l'heure vient enfin où le peintre ne cherche plus ses sujets, où la conception devient spontanée et très simple. Même, le peintre en arrive, peut-être sans s'en douter, à répéter constamment les mêmes thèmes. Combien de fois a-t-il peint ou dessiné ou gravé dans le cuivre l'Enterrement au village ? Combien de fois l'enfant dans les bras d'une matrone? Combien de fois les chemineaux, les masures au bord de l'eau ou les paysans revenant du travail avec le couple jeune marchant vers l'amour? Les titres changent, ces titres souvent si étranges, enfermant un peu de mystère — l'Eau songeuse, l'Eau qui sommeille, la Tribu prophétique, le Chemin du Repos —, et ils disent l'infinie variété des expressions fournies par les mêmes choses et les mêmes faits, selon les aspects de la lumière et de la couleur, selon le rythme des gestes et des harmonies imprimées aux objets.

La pensée, dans l'œuvre de Laermans, n'est plus dans la composition laborieuse et subtile : elle surgit d'une figure ou d'un paysage, s'impose à l'esprit par l'imperceptible et générale empreinte que l'émotion de l'artiste lui fait subir et que patiemment, savamment, il sait mesurer, en un travail recueilli et sur lequel passe le temps.

L'œuvre demeure toujours au moins six mois sur le chevalet. Les figures, ces figures que l'on dit parfois sommaires, subissent d'incessantes modifications. Le tableau achevé se couvrira de surcharges à la craie blanche, de lignes

Les Mendiants

essayant des mouvements, corrigeant le dessin ; dix fois, vingt fois sera changée la combinaison des tons, la forme d'une image, avant que se dégage enfin l'harmonie en laquelle sera formulée avec force l'expression poursuivie, avant que la pâte et les glacis aient donné à chaque chose sa nuance de volupté, et que le tableau ait pris cette consistance satinée sur laquelle le peintre aime promener une main caressante. Je sais un tableau, le plus grand que Laermans ait jamais entrepris, qui, terminé, n'a jamais été montré, attend depuis quatre ans les modifications qui doivent le rendre définitif.

Par ce travail lent, par cette longue étude du langage de chaque œuvre, des sujets analogues fournissent des œuvres très différentes ; c'est ainsi que, sans recherche d'idées, sans élaboration de composition aux symboles compliqués, par la seule éloquence de la lumière, de la couleur et des lignes, la pensée d'un peintre peut se renouveler à l'infini, comme peut se renouveler notre émotion devant le même paysage, au caprice de l'heure qui transfigure et conduit nos idées par tous les chemins.

Les expositions maintenant se succéderont, aux Salons triennaux, à la *Libre Esthétique*, au Cercle *Pour l'Art*, en Allemagne où le peintre sera très vite fort apprécié ; et elles marqueront l'évolution de la personnalité par la lente victoire de l'une tendance sur l'autre. Le sarcasme d'abord s'effacera pour faire place à un sentiment plus noble, fait de pitié et de révolte. Et nous verrons le *Soir de Grève*, et puis les *Emigrants*, et des paysages écrasants et sournois, comme l'*Eau songeuse*. Mais dans ces œuvres aux intentions moins compliquées, dominées toutes par une même impression de

fatalité irrésistible, de force occulte et redoutable, — la même force qui pousse les foules au mouvement machinal, que la composition savante et l'étude sagace du geste évoquent avec tant d'intensité, et qui passe, furtive, insaisissable et menaçante dans l'*Eau songeuse*, — dans ces œuvres les réalités plastiques, de plus en plus domineront, vêtiront les intentions. Chaque fois qu'il y aura plus de somptuosité d'harmonie dans la couleur âcre, chaque fois l'exagération des formes et des lignes s'atténuera.

Croquis

Et dans les plus violentes, dans les plus douloureuses, les plus menaçantes des compositions de l'artiste, dans celles qui semblent le plus âprement accuser la nature et l'action des hommes, il y aura, presque toujours, un morceau de joie voluptueuse, un coin de saveur gourmande. Il y aura cette cruche de grès qui, dans un si grand nombre de tableaux, réapparaît, comme une signature ; quelle que soit l'éloquence de la composition, quelle que soit la facture de l'œuvre, si pathétiquement triste que soit la signification de celle-ci, cette cruche de grès sera une chaude tache de joie, ses gris et ses bleus seront peints en une matière forte, en une matière grasse, en laquelle passe une palpitation. Ou bien ce sera le fichu blanc d'une femme, formant avec un noir et un rouge du vêtement une symphonie simple et resplendissante, avec des chatoiements veloutés ; ou ce sera cette pierre sur la terre pauvre d'un guéret, ou ce panier d'osier

Le Bain

porté par une femme, ou ce mur blanc éclatant dont le crépi empruntera une opulence de gemme au pâle rayon de soleil qui le lèche. Toujours il y aura ce coin de matière peint avec un recueillement ardent et méticuleux, avec une soudaine joie de vie physique.

A mesure que l'artiste avancera vers la maturité, cette joie matérielle envahira davantage ses conceptions. Le métier des études du début, le métier acquis patiemment dans les premières révélations de la beauté des choses, régnera sur la pensée et la transfigurera ; le peintre, le peintre heureux de voir, le peintre exalté par la communion vaste du monde, dominera l'intellectuel refléchi. Et dans les conceptions les plus désolées, dans ce *Mort* qui dit la déchéance humaine, les choses parleront quand même, dans leur matière, dans leur couleur, avec une âpre volupté ; dans le *Cimetière de Campagne*, le chef-d'œuvre exposé en 1906 au Cercle *Pour l'Art*, la lumière blafarde fera s'éveiller dans le gazon des tertres, dans la froide pierre tombale, d'étranges splendeurs en lesquelles les yeux pourront puiser, malgré tout, l'impression du bonheur de vivre.

On a dit souvent que Laermans ressemble à Breughel. Il admire pieusement le vieux maître flamand. Mais vous chercherez vainement dans son œuvre quelque idée qu'il lui ait empruntée. Il lui ressemble, c'est évident, mais c'est par cette somptuosité de la vision que nous venons d'analyser ; il lui ressemble parce qu'il est de sa famille, de sa race, parce qu'il peint les mêmes hommes, dans le même paysage, avec la même sensibilité de Flamand, avec la même passion de peintre, avec, surtout, la même faculté de faire palpiter la vie

dans la matière inerte, la même puissance de défense contre le pessimisme devant les plus attristants spectacles.

Il lui ressemble par les facultés de peintre ; mais sa pensée s'écarte nettement de celle du vieux maître. Chez celui-ci il y a de la satire, cette sorte de grosse joie sans façon qui secoue les ventres plus que les nerfs et le cerveau. Breughel prend le parti de rire des tristesses humaines. Breughel est tumultueux, bruyant, ses toiles souvent chantent des chansons bachiques et des chansons grivoises. Laermans est silencieux ; même ses foules sont muettes, leur éloquence est de volonté crispée ; si une clameur monte quelquefois sourdement de ses compositions, c'est un rude chant de jacquerie. La sensualité de ses couples est grave ; son *Ivrogne* est entouré des victimes de son ivresse. Devant les tristesses humaines, Laermans ne rit pas. Il se révolte souvent. Il pense avec austérité toujours.

L'Enterrement

VII.

L'art de Laermans est-il pessimiste ? A cette question on répond oui, généralement. On répond cela quand on juge une œuvre sur les sujets de ses tableaux. Evidemment, ces sujets sont tristes, souvent même tragiques. Mais il faut distinguer entre la tristesse éprouvée devant certains spectacles, et le pessimisme. On confond trop souvent. On peut être plein de pitié et de révolte, on peut même avoir souvent des larmes dans les yeux, et n'être pas du tout pessimiste.

Il est certain que chez Laermans, l'homme n'est pas pessimiste. Nous verrons tout à l'heure si l'artiste l'est. L'homme ne l'est pas. Il est merveilleux qu'un être atteint tout jeune par un désastre — cette surdité qui l'isole — ne soit pas devenu la proie du pessimisme, n'ait pas maudit la vie. C'est merveilleux, mais ce n'est point du tout exceptionnel. Les hommes qui se plaignent le plus de la vie, ne sont pas ceux qui connurent le plus la souffrance. Les pessimistes sont souvent des heureux qui s'ennuient, qui durent fournir très peu d'efforts, eurent facilement à leur portée toutes les joies, et, n'ayant rien dû conquérir, n'attachent de prix à rien. L'histoire nous dit que la plupart des artistes pessimistes sont parmi ceux qui durent très peu lutter, à qui la destinée fut

généreuse ; même certains qui évoluèrent, connurent l'art le plus confiant aux heures les plus pénibles de leur carrière. La souffrance et la lutte laissent peu de temps aux stériles désespérances ; elles donnent à la tristesse, aux inquiétudes et aux regrets des objets précis, limités ; et ceux qui les connaissent ont mieux à faire que d'accuser la nature et de chercher l'inaccessible. La lutte fait connaître la conquête, et qui a éprouvé la joie que donne celle-ci n'est pas pessimiste. Le pessimisme est de la tristesse sans sujet. Quand l'homme est triste pour des faits tangibles, pour des causes définies, pour des atteintes directes à son bonheur ou à celui des autres, il conçoit le bonheur possible par la suppression ou l'atténuation de ces causes : il a un but et par conséquent un espoir. L'infortune rend combattif et le combattif peut être un révolté, un exaspéré, pas un désespéré.

Le jeune homme qui est devenu sourd à onze ans, peut se rebeller devant cette injustice de la nature ; mais, pour devenir ce qu'il rêve d'être, il aura trop à lutter, il aura trop souvent l'orgueil de la douloureuse victoire, pour ne pas goûter à vivre des joies intenses. Ce n'est pas ce que donne bénévolement la vie, c'est ce qu'on lui prend qui la fait grisante. Et même, chez Laermans, on peut constater que c'est après qu'est franchie la plus pénible étape, — celle où il a fallu apprendre malgré l'obstacle de la mutilation, — c'est à l'heure où l'effort un moment a pu s'arrêter, à l'heure du premier succès, qu'un fléchissement se produit dans la confiance ; à ce moment-là, alors qu'en plein labeur douloureux il n'a regardé et peint qu'avec de la joie gourmande mêlée à l'amertume, il sera passagèrement dominé par le mal que le

Le mort

génie de Baudelaire a cruellement propagé, et il donnera ses âcres compositions inspirées par les *Fleurs du mal.*

Dans son admirable étude sur Rubens, Fromentin fait, à propos de la *Montée au Calvaire* et du *Martyre de saint Liévin,* une constatation curieuse. Après avoir décrit le premier de ces tableaux, après avoir dit son sujet douloureux, l'auteur des *Maîtres d'autrefois* remarque : « Et malgré ce bois d'infamie, ces femmes en larmes et en deuil, ce supplicié rampant sur ses genoux, dont la bouche haletante, les tempes humides, les yeux effarés font pitié, malgré l'épouvante, les cris, la mort à deux pas, il est clair, pour qui sait voir, que cette pompe équestre, ces bannières au vent, ce centurion en cuirasse qui se renverse sur son cheval avec un beau geste et dans lequel on reconnaît les traits de Rubens, tout cela fait oublier le supplice et donne la plus manifeste idée d'un triomphe.

Après avoir exprimé l'horreur du sujet du *Martyre de saint Liévin*, Fromentin constate encore : « Ne voyez que le cheval blanc qui se cabre sur un ciel blanc, la chape d'or de l'évêque, les chiens tachés de noir et de blanc, quatre ou cinq noirs, deux toques rouges, les faces ardentes, au poil roux, et tout autour, dans le vaste champ de la toile, le silencieux concert des gris, des azurs, des argents clairs ou sombres — et vous n'aurez plus que le sentiment d'une harmonie radieuse, la plus admirable peut-être et la plus inattendue dont Rubens se soit jamais servi pour exprimer, ou, si vous voulez, pour faire excuser une scène d'horreur ».

Fromentin voit là « des contradictions qui se font équilibre et qui constituent un génie à part ».

Dans cette déduction ne se trompe-t-il pas ?

Rubens est un génie supérieur ; mais à considérer tout l'art de sa race, ce n'est pas un génie à part. Il a simplement, à un degré de merveilleuse puissance, la vision de sa race. Cette vision s'est manifestée avant lui, et après lui elle subsistera. N'importe quelle *Pièta* d'un primitif flamand montrera, avec une splendeur moins dominatrice sans doute, mais montrera tout de même la volonté d'exprimer la tristesse d'une idée dans des formes et dans une couleur voluptueuses, de dominer par la joie des choses la mélancolie de la pensée. Le vieux Breughel enveloppe, dans la *Parabole des aveugles*, les plus lamentables misères humaines de la joie intense des somptueuses harmonies. Et ce dédoublement de la vision qui ne laisse jamais se confondre l'impression de la pensée avec celle des yeux et fait cette dernière toujours heureuse et ardente, n'est pas particulier à Rubens, n'a pas disparu avec le prodigieux artiste. Il constitue toujours la qualité la plus caractéristique des peintres flamands d'aujourd'hui. C'est cette qualité, faite de la contradiction constatée par Fromentin, qui rend certains d'entre eux un peu déroutants et les impose parfois à l'admiration de ceux-là même qui se rebellent devant telles de leurs expressions.

Il y a, au fond de la race, un optimisme, une joie de vivre quand même qui maîtrisent toute autre tendance. Quel que soit le spectacle qu'ils contemplent, quels que soient les événements, que ceux-ci inspirent de l'héroïsme, de la terreur, de la sérénité, de la joie ou de la pitié, la plupart des peintres flamands trouveront toujours dans ces spectacles une beauté de couleur ou de forme ; et ils ne la sacrifieront point à l'impression à traduire : tout leur effort tendra à accorder cette

Le Cimetière de campagne

impression à cette beauté matérielle, même si la première est triste. C'est ainsi que leur art n'est jamais pessimiste: des joies consolantes entourent toujours les douleurs, souvent même celles-ci se confondent avec celles-là et sont par elles dominées.

Le vrai réalisme, d'ailleurs, n'est-il pas là? Rien n'est, autour de nous, entièrement laid, tout à fait désespérant; sur les plus tristes choses la lumière suffit à jeter de l'espoir. Ce qui est désolant n'est généralement que l'œuvre passagère des hommes; et la nature dans laquelle ceux-ci vivent leurs inquiétudes et leurs erreurs, promet toujours des réparations; autour des plus tristes yeux il y a de la chair qui rappelle la pérennité de la vie et toutes les compensations qu'elle peut apporter.

Laermans peint les paysans avec une pitié que l'on pourrait dire impitoyable si les deux mots ne semblaient pas mutuellement se détruire. Dans la fidélité de son réalisme, il y a une âpreté qui accentue les misères physiques jusqu'à la déformation. On lui a reproché, on lui reproche encore d'être souvent caricatural. Et il est évident qu'en certaines de ses premières œuvres, il accentua jusqu'à l'invraisemblable les lignes et les formes lourdes, la disgrâce physique des paysans qu'il peignait.

Ces paysans ne sont pas ceux de Millet; ce ne sont pas les figures frustes, mais équilibrées et paisibles de l'*Angelus* ou des *Glaneuses*. Les paysans de Millet sont enveloppés d'une sérénité; ce sont ceux de la pleine campagne, résignés dans la nature, n'ayant jamais soupçonné qu'elle, soumis à ses caresses apaisantes. Ceux de Laermans, ce sont les rustres mâtinés de la campagne proche de la ville, et les artisans de

la banlieue ; ce sont des prolétaires qui savent la lourdeur ingrate de leur sort, qui ploient sous la tâche, que la révolte guette parce que la misère les étreint sur le sol que les empiétements de la cité insensiblement stérilisent. Ce sont des émigrants en foule inquiète ; ce sont des parias allant on ne sait où, vers le pain problématique, traînant des enfants que l'anémie et la scrofule ont marqués de leurs tares ; ce sont des chemineaux loqueteux, à qui le village, le village défiant et égoïste, est inhospitalier ; ce sont des infirmes, des aveugles. Millet est pénétré par Jacques Callot.

Une tristesse exaspérée, une révolte s'expriment en ces toiles. Elles ont une éloquence imprécatoire, anathématique, admirablement conduite, mesurée. Car elle est voulue. C'est délibérément que l'artiste accentue jusqu'à la violence la disgrâce injuste infligée à ses modèles par le labeur, par le travail écrasant et sans compensations. Car il sait, il sait merveilleusement la forme serrée, la matière tendre et l'expression paisible. Ses premières études, et le profil de jeune fille que nous avons cité, et le nu harmonieux du *Bain*, et celui de telle eau-forte où un trait aigu alourdit volontairement la forme ample savamment flétrie d'un corps de femme qui garde le rythme d'un souvenir de beauté, tout cela l'atteste. Le profil de jeune fille est un chef-d'œuvre de pureté lumineuse et nacrée, de simplicité voluptueuse. L'artiste sait. Et ce n'est pas par impuissance, par maladresse à faire noble et pur, ce n'est pas non plus pour atteindre facilement au caractère qu'il montre avec rudesse des difformités. Il est certain qu'une pitié révoltée l'agite devant les êtres auxquels son art s'est attaché, et qu'il présente leur disgrâce aux

L'Aveugle et le Paralytique

autres hommes comme une protestation, atteignant non point ses modèles, mais la société dont ils sont les membres débiles.

Il a tout pénétré de la tristesse des vies qu'il contemple depuis qu'il sait regarder : celle du décor de banlieue, celle des demeures lamentables, des masures, et celle des êtres qui les hantent. Et il a réfléchi puisqu'il possède une culture littéraire sérieuse. Il est donc incontestable qu'il n'est pas guidé par le seul instinct, qu'il choisit très consciemment ses sujets, qu'il démêle parfaitement leur signification amère, leur éloquence de clameur douloureuse et menaçante. Il y a dans son art une part évidente de subjectivité.

Or, il reste tout de même voluptueusement objectif. Cet art inspiré de tristesse emprunte toute sa puissance à de la resplendissante beauté, fait surgir des plus lamentables spectacles une joie physique intense ; tandis que l'esprit est en deuil, les yeux sont en fête, et leur consolante exaltation, sur la douleur crée de l'espoir.

Un vrai peintre peut être triste par la pensée : il sera toujours heureux par les yeux. Lorsque Laermans voit passer, dans les rues de son faubourg, quelque loqueteux pitoyable à la difforme silhouette, s'il voit, en cette victime, se formuler des problèmes sociaux, il ne s'isole point dans les pensées que cette évocation provoque : il ne cesse pas de regarder, de contempler cette figure qui passe, et de la voir dans le cadre qui l'entoure. Et soudain ses yeux s'extasient, et il s'écrie, en montrant les haillons :

— Oh ! ce rouge et ce noir !

Ou bien, son regard allant plus loin, vers l'horizon, vers la campagne proche, s'apaisera sous la contemplation

du ciel décoré par des silhouettes d'arbres, ou s'arrêtera, ébloui, sur un mur blanc lépreux incendié de soleil, sur un rayon de lumière pénétrant l'obscurité d'un couloir, sur les marches usées de l'escalier sale d'une demeure lugubrement pauvre. Et il verra d'inépuisables subtilités de couleur.

Autour de toutes les tristesses, même en elles, Laermans voit les beautés que la nature dispense Il y en a partout. Et c'est pour cela qu'un peintre peut être grave, ou mélancolique, ou révolté, mais ne peut pas être pessimiste : il évoque non pas ce que l'on pense, mais ce que l'on voit ; et dans ce que l'on voit il y a toujours une part de joie, quelque chose toujours rappelle que la tristesse ne peut pas être éternelle, qu'elle est non point une loi de la nature, mais presque toujours une erreur humaine.

Devant un tableau de Laermans, on peut éprouver une subite angoisse, le frôlement furtif d'une menace, d'un danger ; on peut aussi se sentir emporté par une révolte ; mais on ne sera pas désespéré. Des beautés apaisantes, humbles mais splendides, amortissent, adoucissent, circonscrivent l'amertume, donnent à la douleur sa véritable attribution. Cela est plus évident à mesure que l'artiste mûrit, qu'il se débarrasse de la fougue outrancière des débutants échappant de parti-pris, en les rejetant comme des conventions et des entraves, aux influences de la race. Ces influences, nous avons vu comment elles enveloppèrent la jeunesse de l'artiste, comment elles ne l'abandonnèrent jamais complètement. Dans la maturité elles s'accordent, définitivement, à la personnalité conquise.

Nous avons vu que, dans les premières œuvres portant la marque de cette personnalité, même dans les plus violemment

Les Meules en Campine

imprécatoires comme la *Grève,* dans les plus anxieuses comme l'*Eau songeuse,* comme la *Nuée inquiétante,* dans les plus dramatiques comme l'*Enterrement au village,* et les *Emigrants*, même en ces toiles où passent, dans le mouvement des foules ruées ou des foules inconscientes, des cris de violence et de détresse, même dans les paysages où la nature est écrasante elle aussi, semble complice des cruautés humaines, il y a tout de même une joie amère : les harmonies de couleur qui, en plein drame, font goûter des saveurs fortes et raffinées ; le rayon de soleil qui glisse et lèche les pierres du rude chemin ; la ligne d'un arbre dans un poudroiement lointain de lumière rappelant qu'il ne fait pas tragique toujours et partout ; les formes et le mouvement d'une femme perdue dans la foule : bonheur possible ; l'émail de la matière onctueuse dont sont faites les choses les plus sombres et qui donne le désir d'une caresse.

Ainsi se retrouve dans l'art de Laermans la contradiction apparente découverte par Fromentin, et qui n'est pas une contradiction, mais au contraire un phénomène de parfait équilibre.

Cet équilibre se fait, du reste, plus complet et plus paisible à mesure que se développe l'artiste et que s'épanouit son talent. Après le pessimisme passager, il a exprimé dans des foules animées d'un mouvement puissant, la révolte, — et dans la révolte il y a de l'espoir éperdu ; il a ensuite graduellement calmé l'outrance de disgrâce infligée à ses modèles. Ses derniers tableaux : *l'Aveugle et le Paralytique*, où la tête du premier des deux personnages a tant de fruste noblesse, les *Foins,* peints récemment en Campine et où telle figure de

gamin offre une grandeur si paisible, sont, à cet égard, significatifs; enfin le fond de paysage de la plupart de ses toiles, depuis l'*Aveugle* surtout, est devenu gravement radieux. Il faut analyser toujours le paysage chez Laermans qui est un grand paysagiste synthétique. Au premier plan il est généralement pauvre, triste, peu secourable, exprime la détresse de ceux qui vivent près de lui. Ces peupliers, maigres et courbés dans un mouvement de fuite, que l'on retrouve dans la plupart des compositions, sont animés de la même inquiétude que les hommes, tourmentés de la même oppression. Mais plus loin apparaît la simple nature féconde, comme un but comme une consolation, comme une terre promise, comme l'éternelle possibilité du bonheur offert aux hommes. Dans le *Bain*, il semble que cette terre promise soit atteinte : le nu lourdement voluptueux d'une femme du peuple frissonne doucement dans une nature humble mais sereine; et, de la matière veloutée, de la prodigieuse couleur, montent une ivresse, un trouble sensuel, rude et sain, une joie physique que l'on retrouve partout, même dans le *Mort*, même dans le *Cimetière,* une joie latente qui s'obstine dans toutes les évocations de la vie la plus écrasante, et qui s'épanouit, prometteuse et attirante, dans les lointains vers lesquels marchent les travailleurs très las et les chemineaux farouches.

Cette joie dans le drame intense, cette joie persistante des choses, cette volupté des yeux, font de Laermans, coloriste somptueux, l'un des plus flamands des peintres d'aujourd'hui, l'un de ceux qui expriment le mieux leur race pensive, souvent révoltée, mais tenacement confiante en l'éblouissante nature, marchant toujours, à travers les douleurs, vers un

Les Intrus

but. Ce but, un chemineau, dans un des derniers tableaux de Laermans, le montre, dans un geste indicateur vers l'horizon où se devinent des béatitudes. L'art qui fait ce geste-là n'est point un art désespéré. S'il montre la douleur, il enseigne l'espérance et conseille l'action.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE D'EUGÈNE LAERMANS

Une collection d'eaux-fortes au Cabinet des Estampes, à Bruxelles.

1889 — Série de dessins pour les *Fleurs du mal.*
Portrait d'enfant (à Mme Brockmann).
Les Femmes du village.
Pan, esquisse décorative.
Même composition à l'eau-forte.
Les Politiques de village.
L'Enfant. Dessin en couleurs (à M. Des Cressonnières).

1890 — Étude de jeune fille.
Portrait d'un bonhomme.
Tête d'ouvrier.
Études de nu.

1891 — Harmonies du silence (à M. Loevensohn).
Les Foins.
Matin d'été.
Germinal, paysage.
Ceux de mon village.

1892 — Le Soir (à M. Ch. Brunard).
La Prière au village (à M. Deru, Verviers).
Sur l'herbe (à M. Edm. Picard).
La Nuée, esquisse (à M. Emile Verhaeren).
Dans le sentier (à M. J. Vanderlinden).
Les Autorités du village (à Mme Brockmann).
Exode de villageois (à Mme Brockmann).

1893 — L'Enterrement au village (à M. Sam Wiener).
La Flânerie au village (à M. Romdenne).
La Nuée, dessin en couleur (à M. Eug. Demolder).
Fin de jour (à M. de Burlet).

1894 — Les Inconsolés (à M. De Greef).
Une Foule (à M. Van Mons).
L'Enfant (à M. Romdenne).
Un Soir de grève.
Un Coup de tonnerre.
Les Emigrants, grande esquisse.
La dernière Récolte (à M. E. Otlet).
Profil de jeune fille (à M. Sam Wiener).
L'Eau qui sommeille (à M. Otlet).
L'Ivrogne, esquisse (à M. Bueso).

1895 — Les Deuillants.
Les Petits et les Humbles.
L'Homme à la cruche (à M. Mulpar, Mons).
Le Printemps, L'Été, L'Automne, L'Hiver, } grandes esquisses.

1896 — Les Réprouvés (à M. Charles Brunard).
Le Repos (à M. Gerhardt Hauptmann, Berlin).
Kermesse.
Vieil Escalier.
La Tribu prophétique.
Les Bicoques.
La Prière du soir (au Musée de Dresde).

1897 — Les Mendiants, esquisse.
Les Derniers Croyants.
La Promenade vespérale.
Le Sillon (à M. Wolfram, Dresde).
Ma Mère, portrait.
Les Emigrants, triptyque (au Musée d'Anvers).

1898 — Mon portrait.
L'Aveugle (à M. Sarrens).
L'Ivrogne.
Le Chemin du Repos (au Musée de Bruxelles).
Le Matin (à M. Bourotte).
Cour de ferme (à Mme W. Picard).

L'Eau songeuse (au Musée de Mons).
1899 — La Nuée inquiétante.
Soir d'été (à M. Alexandre Braun).
Une Panique, épisode de guerre (à M. A. Boitte).
Le Sentier (à M. Edm. Picard).
Fin d'automne (au Musée du Luxembourg, Paris).
Le Chemineau (à M. Max Hallet).
Mélancolie (à M. R. Hottat).
L'Ornière (Collection X..., à Dresde).
Le Semeur.
Paysan, dessin en couleur (à M. Octave Maus).
1900 — Un Paria (à M. Van den Nest).
Les Mendiants (à M. R. Hottat).
Soleil d'octobre (à M. Huisman-Van den Nest).
1901 — Le Bain (à M. Kleyer, Bruxelles).
Au Village (Collection Z..., à Berlin).
1902 — Le Vaincu (à M. De Blieck, à Alost).
Soir paisible (à M. M. Vauthier).
L'Aumône, dessin en couleur.
Les Paysans, esquisse.
1903 — L'Enterrement (au musée d'Ixelles).
L'Accident.
L'Aube (à M. R. Hottat).
Les Paysans.
1904 — L'Église, esquisse (à M. Philippe Wolfers).
Terre promise.
Le Mort.
Étude de jeune fille.
1903 — Les Intrus (au musée de Liége).
1904 — Le Retour des champs (à M. le Comte de Minerbi, Venise).
Un Ciel mouvant.
Le Village recueilli (à M. le Dr Rouffart).
Le Bord de l'eau.
1905 — Le Cimetière de campagne (à M. Stoclet).
Dans les foins (à M. R. Hottat).
Crépuscule.

La Lutte.
Le Nouveau-né, dessin en couleur (à M. Tassel).
L'Aveugle, » » (à M. R. Hottat).
L'Hiver (à M. Ernest Solvay).
L'Oasis.
1906 — L'Aveugle et le Paralytique (à M. R. Hottat).
Les Meules en Campine.
Un Solitaire.
Un Vieux.
L'Église de village (à M. Speltinckx, à Gand).
Les Époux (à M. Wattremez).
Un Crépuscule (à M. le Dr Gallemaerts).
1907 — La Famille, polyptyque.
Vieux Débris.
Les Défricheurs.

BIBLIOGRAPHIE

EDMOND PICARD. — *L'Art moderne.*

OCTAVE MAUS. — Idem.

EMILE VERHAEREN. — Idem.

GEORGES EEKHOUD. — *Les Entretiens Politiques et Littéraires*, Paris. (25 octobre 1893.)

JULES DUJARDIN. — L'Art flamand. Tome VI.

CAMILLE LEMONNIER. — L'École belge de peinture.

GUSTAVE VANZYPE. — Nos Peintres. Tome I.

Id. — L'*Art et les Artistes*. Paris (janvier 1906).

SANDER PIERRON. — Études d'art.

E. JOLY. — La revue *Durendal*. Bruxelles.

MARIUS-ARY LEBLOND. — *La Revue*. Paris.

E. MUTHER (traduction Jean De Mot). — La Peinture belge.

ROBERT BREUER. — *Die Neue Welt*. Berlin. (N° 1, 1906.)

Id. — Geschrift für bildende Kunst. Leipzig. (Mars 1905.)

CAMILLE MAUCLAIR. — *La Revue Bleue*. Paris.

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

Eugène Laermans, d'après un portrait peint par lui-même. En frontispice.

Dessin pour les Fleurs du Mal	En regard page		2
Pan (eau-forte)	»	»	6
La Flânerie au village	»	»	8
L'Enfant malade (Vernis mou)	»	»	10
Le Jardin de Laermans	»	»	14
Profil de jeune fille	»	»	16
Un Soir de Grève	»	»	18
Laermans dans son atelier	»	»	20
L'Enterrement au village (eau-forte)	»	»	22
La Tribu prophétique	»	»	24
La Prière du Soir	»	»	26
Eau forte	»	»	30
L'Aveugle	»	»	32
Les Emigrants	»	»	34
L'Ivrogne	»	»	36
Le Chemin du repos	»	»	38
L'Eau songeuse	»	»	40
Fin d'automne	»	»	42
L'Ornière	»	»	44
Les Mendiants	»	»	46
Le Bain	»	»	48
L'Enterrement	»	»	50
Le mort	»	»	52
Le Cimetière de campagne	»	»	54
L'Aveugle et le Paralytique	»	»	56
Les Meules en campine	»	»	58
Les Intrus	»	»	60

Anvers. — Imprimerie J.-E. Buschmann, Rempart de la Porte du Rhin

Collection des Artistes Belges Contemporains

Volumes parus dans la même collection :

FERNAND KHNOPFF

PAR

L. DUMONT-WILDEN

Un volume contenant 33 planches hors texte, en héliogravure, en phototypie et en typogravure, et une vingtaine de reproductions dans le texte.

PRIX : 10 FRANCS

Il a été tiré de cet ouvrage 50 exemplaires de luxe, sur papier Impérial du Japon, texte réimposé, numérotés de 1 à 50. Ces exemplaires contiennent une pointe sèche originale signée de Fernand Khnopff et une reproduction en héliogravure de « *l'Impératrice* ».

Prix des exemplaires de luxe : **40 Francs.**

QUATRE ARTISTES LIÉGEOIS

A. RASSENFOSSE — FR. MARÉCHAL
A. DONNAY — EM. BERCHMANS

PAR

MAURICE DES OMBIAUX

Un beau volume, contenant 48 planches hors texte, en typogravure.

Prix : 7 fr. 50.

Il a été tiré de cet ouvrage 50 exemplaires de luxe, sur papier Impérial du Japon, texte réimposé, numérotés de 1 à 50. Ces exemplaires contiennent une eau-forte originale de chacun des quatre artistes traités dans l'ouvrage.

Prix des exemplaires de luxe : **40 francs.**

Pour paraître incessamment :

ÉMILE CLAUS

PAR

CAMILLE LEMONNIER

Un volume contenant 34 planches hors texte, dont une reproduite en couleurs, et 17 reproductions dans le texte.

Prix : 10 francs.

Il sera tiré de cet ouvrage 50 exemplaires de luxe, sur papier Impérial du Japon, texte réimposé, numérotés de 1 à 50. — Prix des exemplaires de luxe : **40 francs.**

schen
irtschaftl
Sie d
geno
f. fi
les

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01359 8319